الفتوة في السينما المصرية

الفن السابع | ٢٦٢ |

□

رئيس التحرير : محمد الأحمد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

ناهد صلاح

الفتوة في السينما المصرية

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٧م

الفتوة في السينما المصرية / ناهد صلاح.- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٧م .- ١٣٦ص؛ ٢٥سم. (الفن السابع؛٢٦٢)

١- ٧٩١.٤٣٠٩٦٢ ص ل ا ف ٢- العنوان
٣- صلاح ٤- السلسلة

مكتبة الأسد

لماذا الفتوة الآن؟

مشاهد القتل والهدم والتشريد التي تسوقها نشرات الأخبار يومياً تعبر عن الهواجس المخيفة لما بعد العنف.. تلك الهواجس التي تحفر إنعطافة تحولية حادة في تاريخنا المعاصر.. هذه الصور الدموية الوحشية تطرح سؤالنا الملح: لماذا الفتوة الآن؟!

لماذا الحديث عن فتوات قدمتهم السينما المصرية منذ أكثر من ثلاثين عاماً. في مرحلة الثمانينيات تحديداً، نقلاً عن أعمال أديبنا الكبير نجيب محفوظ وخاصة «الحرافيش»؟

هل لنثبت لأنفسنا أن الأيام الخوالى بكل ما حملته من قسوة وقهر كانت أهون وأجمل وأخف من سوط العنف الذي يلهب حياتنا في الزمن الحالي سواء على الصعيد العالمي أو العربي أو المحلي؟ أم لنؤكد القاعدة التي تقول أن «التاريخ يعيد نفسه»، فالكثيرون ينظرون للتاريخ بأنه مجموعة من الأحداث تكرر نفسها في الحاضر.

من ناحية أخرى فإن انتشار ظاهرة العنف عالمياً، وازديادها خصوصاً في السنوات الأخيرة، في ظل الهيمنة المطلقة لأمريكا على مقدرات الشعوب الأخرى انطلاقاً من مفهوم القوة بعد فوزها بـ «النبوت» على القطب الثاني في الحرب الباردة قبل تطور الأمور مؤخراً، أفرز تعبيرات من نوع «الفتوة المعاصر» و«البلطجي الأمريكي» وما إلى ذلك من تعبيرات أصبحت تسود الفضاء العالمي وتتعلق باستخدام نظرية «القوة تصنع الحق» باعتبارها النظرية التي تتعامل بها أمريكا مع العالم.

كما لأمريكا تأثير آخر، حيث إستطاعت أن تصدر ثقافة العنف لمجتمعنا المحلي عبر السينما الهوليوودية التي كرست لثقافة العنف بداية من أفلام الكاوبوي حتى أفلام حرب الكواكب، وفي طيات ذلك عاد نموذج الفتوة الذي تلاشى منذ سنوات بعيدة يطرح نفسه مجدداً، وإن كان لا يملك ملامح الفتوة كما رأيناه على الشاشة الفضية أو قرأنا عنه في روايات نجيب محفوظ، وإنما هذا النموذج الجديد هو نموذج «البلطجي».

وفي هذا الكتاب نحاول أن نقدم نموذج الفتوة، دون أن تربكنا الشعرة الدقيقة بين «الفتوة» و«البلطجي».. ونكشف عن الطريقة التي تعاملت بها السينما مع هذا النموذج الذي ترسخت صورته في الوجدان المصري في مرحلة تاريخية ما كمعادل شعبي للحاكم الرسمي. وكحاجة ملحة لضبط ميزان الأمن والأمان في مجتمع افتقد السلطة العادلة.

من هو الفتوة..؟

يبدو السؤال باهتاً لكثيرين بسبب إطلالته المعرفية الباردة، وروحه العبثية النابعة من إختفاء موضوعه في الواقع، لكن السؤال البسيط يبدو في جوهره أكثر اقتراباً من الواقع مما يتخيل هؤلاء، فهو بالإضافة إلى إشتباكه مع الجدل الذي يثار بين فترة وأخرى حول «الفتوة» و«الفتونة» يخترق بشكل مباشر كثيراً من الأشكال والظواهر الاجتماعية والسياسية في عصرنا الراهن ويقدم تفسيراً واقعياً جداً لعالم اليوم الذي اتخذ من القوة شعاراً وفلسفة تطوع وتبتلع ما عداها من مفاهيم وأيدلوجيات.

هذا المدخل النظري الصعب لن ينسينا أن نتعرف على الفتوة كفرد وكمفهوم أيضاً من خلال دوره البارز في فترات مهمة من تاريخنا حتى أصبح عضواً طبيعياً في أسرة تراثنا الشعبي واحتل مكانة طيبة في وجداننا الشعبي تتراوح بين الإعجاب في الغالب ولا تخلو أحياناً من تعبيرات سلبية تدين الاستخدام الخاطئ للقوة أكثر مما تدين «الفتوة» و«ظاهرة الفتونة».

نعود من جديد إلى السؤال السهل الممتنع: من هو الفتوة؟

معاجم اللغة العربية نفسها إحتارت في تقديم مفهوم واحد ومحدد له فقالت إنه «الشباب بين طوري المراهقة والرجولة»، كما قالت أنه «النجدة»، أو «أنه مسلك أو نظام ينمي خلق الشجاعة والنجدة في الفتى» كما جاء في معجم الوسيط مثلاً، هذا هو تعريف القاموس اللغوي للفتوة؛ والجميل أنه لا يصطدم تماماً مع الرؤية التاريخية، قد تكون هناك إختلافات في بعض التفاصيل لكنها تظل طبيعية في إطار الاختلافات المتوقعة بين الفكرة والواقع، فهذا المفهوم

حسب ما قدمته اللغة إرتبط بسمات كالقوة التي عادة يتحلى بها الشباب «بين طوري المراهقة والرجولة»، والشهامة والشجاعة التي يهرع أصحابها إلى نجدة الغير، والنبل والسعي إلى العدل والحق مما يؤسس لنظام يدعم هذه السمات ويخلق الشجاعة والنجدة في الفتى.. هذه السمات هي التي إتفق عليها، في الغالب، المؤرخون كجزء من ملامح الفتوة التي رسمتها صفحات التاريخ والسير الشعبية وقدمتها أحياناً كنموذج للحاكم الفرد «المستبد العادل» الذي يسعى لتطبيق قوانين القوة والحق والعدل حسب معادلاته الخاصة وبما يتوافق مع طبيعة أهل الحارة التي يحكمها.

الفتوة إذن، وبهذا المنطق هو نتاج نظام عرفي إستطاع أن يحفر لنفسه خطاً بارزاً في المجتمع بعيداً عن النظام الرسمي، هو حاكم شعبي سواء إختاره هذا الشعب أو فرض نفسه بالقوة على الناس، في الأحوال العادية ولكي يستمر الفتوة في موقع سلطته فإنه يتحتم عليه أن لا يستند إلى القوة فقط، وإنما يضيف إلى سلوكه وأعماله ما يجعل الناس تحبه، كأن ينصر الفقراء ويقيم العدل ويلعب دور الحكيم ويرتب الحياة في الحارة التي يحكمها بحيث يظل الجميع قانعين به مدينين لحمايته، فهو على سبيل المثال يأخذ الإتاوة من القادرين ليعطي المحتاجين عملاً بالمثل (المليان يصب على الفاضي)، وهو دور لا يلعبه إلا الكبير في إطار من العطف والحماية، فالقوة وحدها يمكن أن تيسر الحصول على منصب أو حكم، لكنها لا تكفل وحدها الاستمرار في هذا الحكم.. وهنا يأتي السؤال: إذا كانت هذه هي أبرز سمات الفتوة بشكل عام فكيف يمكن أن نفرق بينه وبين أي حاكم يقوم بمثل هذه المهام؟.. الإجابة البديهية بسيطة جداً وتتلخص في أن الفتوة له وجود فعلي في التاريخ ولم يكن مجرد مثال ذهني على غرار «الملك الفيلسوف» أو «المستبد العادل» أو حتى «المدينة الفاضلة»، وهو ما يفسره المؤرخ المصري الدكتور قاسم عبده قاسم أستاذ تاريخ العصور الوسطى بجامعة الزقازيق والحائز على جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية، فيقول: (إن الفتونة ظاهرة قديمة جداً في التراث العربي الإسلامي،

ويعتبر علي بن أبي طالب هو «أبو الفتيان» أو حسب القول الشائع: «لا فتى إلا علي» لأنه كان مثالياً زيادة عن اللزوم وكل صفات النبل والشرف والفروسية المتوفرة فيه جعلته هو النموذج لهذه الفكرة، والفتوة هنا بمعنى الكرامة ونجدة الضعيف والأريحية والدفاع عن المظلوم وإلى آخره، وهذا النظام استخدم في تكوين مجموعات أشبه ما تكون بالميلشيات المدنية لحماية المظلومين، واستخدم أحياناً لإقرار الأمن الداخلي، تطورت الفكرة فيما بعد إلى الفتيان وأخذت أسماء مختلفة بحسب اللهجات المختلفة في البلاد العربية، فمثلاً في مجتمعنا المصري أخذ في مرحلة من المراحل شكل العيارين والشطار، وهو الاسم الذي أطلق على طائفة تمتاز بملابس خاصة؛ يستولون على أموال التجار الأغنياء ويعتبرونها الزكاة التي أُوصي بإعطائها للفقراء، اقترن ظهورها لأول مرة في التاريخ بفتنة الأمين والمأمون في العصر العباسي.. اختلفت كتب التاريخ على مسمى العيارين والشطار، فوصفتهم بـ«الرعاع والأوباش والطرارين» حيث جاء في حديث الطبري عن حوادث سنة ١٩٧هـ/٨١١م قوله: «ذلت الأجناد وتواكلت عن القتال إلا باعة الطرق والعراة وأهل السجون والأوباش والرعاة والطرارين وأهل السوق». وأسموهم بالفتيان حتى أصبحت كلمة مرادفة للعيارين والشطار، كما أشار إلى ذلك إبن الجوزي بقوله: «ومن هذا الفن تلبيسه على العيارين في أخذ أموال الناس، فإنهم يسمون بالفتيان...».

في كتابه «الجماعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث» (مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٣)، يرى الباحث الدكتور سيد عشماوي أن هذه المصطلحات التي كانت تطلق على هذه الجماعات الهامشية مثل الغوغاء، النهابة، الحثالة، الهباشة، الجراد، الفلاكة، المناشير، العيارون، العياق، الفتوات، الخلابص، الأوغاش، الفلاتية، الحرافيش، العصبجية، وغيرها، فإنها تعكس الموقف الفكري المحدد تجاه هذه الجماعات، وتصورات الفئات العليا في السلم الاجتماعي عنهم وكذلك لتشويههم وتسليط الضوء عليهم كجماعات هامشية منبوذة اجتماعياً، تحترف السرقة والنهب والسلب والبلطجة وتتمرد على القانون والأعراف.

من ناحيته يؤكد د. قاسم أن اسم الفتوة عاد بعد تطورات مهمة، وهذا اقترن بشيء مهم جداً في المجتمع الإنساني. وهو أنه في حالة غياب السلطة المركزية المسئولة عن ضبط المجتمع، فإن الناس تحاول أن تجد بديلاً أو قادة محليين من بينهم، وتحاول أن تتنازل لهؤلاء القادة عن بعض الاستقلال في مقابل حمايتهم، هذا هو الشيء الطبيعي الذي يحدث تلقائياً، حدث في النظام الإقطاعي في أوروبا بعد إنهيار الإمبراطورية الرومانية، وتسبب في ظهور السادة الإقطاعيين «الكونت والبارون والدوق... إلخ»، وحدث في مصر في ظل إنهيار سلطة الدولة المركزية منذ آواخر عصر السلاطين المماليك.

هو الأمر الذي أكده أيضاً د. محمد رجب النجار أستاذ الفولكلور والأدب العربي على مستوى آخر في كتابه الشهير «حكايات الشطار والعيارين» حين كشف عن احتفاء التراث العربي بهؤلاء الشطار والعيارين وأصنافهم وطوائفهم، وحيلهم وأساليبهم وآدابهم الاجتماعية وتقاليدهم المهنية، وتراثهم الفني من أشعار وحكايات ونوادر وأخبار وأقوال مأثورة، فيما عرف أدبياً وفنياً باسم أدب الشطار العربي.. لم يتوقف التراث العربي عند حدود أنهم لصوص وإنما توغل في أسمائهم المتعددة «الصعاليك والشطار والعُيار والفتيان والزُعار والدُعار والعُيَّاق والحرافيش، ومن لف لفهم من المعدمين والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل الذين عضهم الفقر بأنيابه، وأعجزتهم الحيلة عن كسب الرزق بسبب تجاهل حكامهم لمطالبهم الحياتية وإنكارهم حقهم في الحصول على لقمة عيش كريمة بعيدة عن ذل السؤال»، وسرد حكايات كثيرة؛ منها سيرة «علي الزيبق» ليتبين أن شخصياتها كانت حقيقية ولها حضور في الواقع التاريخي لا يختلف عن واقعها الفني كثيراً، ويرد ذكرها في بعض المصادر التاريخية، كاستنجاد أحد خلفاء بني العباس بـ«علي الزيبق» ليخمد الفتنة التي حدثت بين »السنة والشيعة» في بغداد سنة ٤٤٣هـ.. وعلى خلفية حكاياته يصف د. رجب النجار مفهوم الفتوة بأنها معنى دال على جماع الفضائل الخلقية من مروءة وشجاعة

وكرم وضيافة ونكران الذات وروح التضحية والإيثار وإغاثة الملهوف. ونصرة صاحب الحق ورعاية الضعفاء والعصبية بدءً بمعناها العشائري الضيق وانتهاء بمعناها الديني والقومي الواسع. ويقول د. النجار: (الحق أن مصطلح الفتوة تطور تطوراً عجيباً على إختلاف العصور، فالفتى في عرف المجتمع الجاهلي هو الذي تتجسد فيه الصفات التي تتطلبها القبيلة على أتم وجه، كالفروسية والشهامة والشجاعة والمروءة والكرم والنجدة وغيرها من الفضائل التي نعرفها عن »المثال» أو النموذج الجاهلي. وفي عصر صدر الإسلام إنتقلت هذه المثل العليا، بعد أن طعمت بالمثل والفضائل التي جاءت بها العقيدة الإسلامية، فاتسعت معانيها وتبلورت في مدلول جديد، قوامه المثال الديني والشعبي للإمام علي بن أبي طالب، فتي الفتيان، حيث «لا فتى إلا علي»، وأصبح لدينا ما يعرف بالفتوة الدينية والعسكرية، وهي فتوة زاهدة في متع الحياة الزائلة، وغايتها الجهاد والاستشهاد في سبيل العقيدة).

المؤرخ الراحل الدكتور حسين مؤنس لم يخرج تأريخه لنظام الفتوة أو الفتونة عما تقدم كثيراً، حيث أكده في مقدمة روايته «عصر الفتوات.. عصر البطولة للمصريين أيام الإحتلال والوزراء والباشوات»، حين قال: (أصل الفتونة عربي، فهو «نظام رياضي» أسسه بعض الخلفاء في العصر العباسي الثاني لتقوية الشعب وحماية الناس من اللصوص والخارجين علي القانون، وقد إشتهر الخليفة الناصر العباسي باهتمامه الكبير بالفتونة، فقد جعل نفسه «كبير الفتوات»، وجعل للفتونة ملابس خاصة ونظاما واسع المدى، فانتشرت في العالم الإسلامي كله واشتهر أمرها، ومن هنا عرفت مصر هذا النظام، واتسع مداه فيها).

فالفتوة أو الفتونة كما يؤكد دكتور مؤنس: «عمل عرفته مصر من منتصف العصر التركي، وكان الأتراك يعهدون في حكومة مصر إلى مماليك يؤدون لهم مالاً معيناً كل سنة، ثم يتصرف المماليك في مصر بعد ذلك كما

يريدون ومعنى ذلك أن أولئك المماليك كانوا يشترون مصر من الأتراك. ولم يكن أولئك المماليك يشبهون رجال عصر المماليك الكبير، فقد كان مماليك العصر المملوكي الكبير بقسميه: البحرية والبرجية أمراء مثقفين عندهم شهامة وبسالة، وكان لهم فخر بمصر واعتزاز بها إلى جانب إيمانهم الديني العظيم، وما من أمير مملوكي إلا بنى مسجداً عظيماً تفخر به مصر إلى اليوم، وكانوا ينفقون في إنشاء هذه المساجد خيرة أموالهم، وأمامك مساجد الغورية والجمالية وسيدنا الحسين، وكلها تحف معمارية تكلفت عشرات الألوف من الدنانير، ولكن المماليك كانوا كرماء، وكانوا مؤمنين بالله، وكانوا يحبون الفن وينفقون خير أموالهم في الأعمال الفنية، ولم تقتصر تلك الأعمال الفنية القيمة على المساجد، بل أنفقوا أيضا على الكتابات، ولازالت بين أيدينا تحف خطية أنفق عليها المماليك مالاً ضخماً وهي غاية في الجمال، وبعضها مصاحف كاملة. أما مماليك العصر التركي فكانوا بقايا مماليك، كانوا بكوات أقرب إلى الفقر منهم إلى الغنى، ولم تكن لهم حكومات، أي أن الناس العاديين في القاهرة والأسكندرية وكبار المدن لم يكن هناك من يحميهم من المماليك أو من أمثالهم. وهنا ظهرت الفتوات، وهم مصريون أصلاء فيهم شجاعة وبسالة، فكانوا ينشئون فرقاً من المقاتلين، ويتولون حماية التجار وأهل الأموال، بل أهل الشوارع والحواري، وكانوا يجمعون أموالاً ويستطيعون مواجهة المماليك، وشيئاً فشيئاً أصبحوا قوة فعلية في البلد. كانوا يحمون التجار لقاء مال، وكانت لهم شبه جيوش صغيرة، لأنهم كانوا رجالاً شجعاناً يستطيعون خوض المعارك وكسبها».

أما في كتابه (تاريخ فتوات مصر) فيقدم سيد صديق عبدالفتاح تعريفه الخاص لـ «الفتوة»، وهو تعريف لا يتعارض في مجمله مع ما أكده المفهوم اللغوي أو رؤية المؤرخين السابقين، وهو في ذات الوقت تعريف يرصده الكاتب من خلال نظرته المتفحصة للواقع، حيث يقول: «في كل من أحياء القاهرة ظهر فتوة.. والفتوة الأصيل هو الذي يتسلل وحده إلى منطقة خصومه.. وليس الذي

يمشي ووراءه كتيبة من الرجال الأقوياء المسلحين.. وهو لا يفرض الضرائب والأتاوات على الأهالي، فالذي يفعل ذلك.. فهذا هو البلطجي.. والفتوات يتفاخرون بقلة السوابق والمحاضر التي تحرر ضدهم في أقسام البوليس.. ولا يشترط فيه أن يكون غنياً، وإنما يشترط فيه أن يكون مهاباً ومحبوباً.. فإذا دخل السجن، ودعوه إلى الباب، وصلوا من أجله حتى يخرج.. أما إذا كان شرساً غليظاً، فإنهم يقيمون الأفراح، ويوزعون الحلوي وأكواب الشربات في ليلة دخوله السجن!.. ولهذا يحرص الفتوة على سمعته ومكانته في قومه.. بل إنه يخجل من دخول نقطة البوليس، كما يخجل من الإلتجاء إلى الإسعاف.. وأحياناً من البنج!.. والفتوة جريء فدائي، يجيد الضرب واللعب بالعصا، كما يكرم الضيف وينشر الأدب ويطارد اللصوص.. إنه يعيش محترماً، وكلما تقدمت به السنون.. إحترمه فتوات الجيل الجديد.. وتظل كلمته نافذة ومشورته مسموعة إلى أن يموت!»..

لا يكتفي سيد صديق عبدالفتاح بذلك، لكنه أيضاً يرجع تاريخ الفتوة إلى عصر ما قبل الجاهلية في الجزيرة العربية. وإلى عصر الفاطميين في مصر، ويقول: «من فتوات الجزيرة عمرو بن معدي كرب (٥٤٢ - ٦٤١) هذا الرجل المخضرم شهد الجاهلية وعاش في صدر الإسلام، وأحب فتاة اسمها فاطمة، وعندما عرض عليها الزواج طالبته بكبد الأسد موصوفة لأبيها، فصارع من أجلها أسداً قوياً وحقق لها مطلبها. وفي القاهرة بنى أحد الوزراء القبة الفدائية لتكون مسجداً فاستولى عليها الفتوات ليعقدوا فيها إجتماعاتهم ويحكمون منها مصر، وأسماها المصريون القبة الفداوية، وهؤلاء الفتوات كانوا يساعدون الملوك الضعفاء ويفرضون عليهم الحماية ويعبثون بالأمن ويملأون الأرض فساداً وأقاموا في حي الحسينية، ولم تستطع الحكومات المتعاقبة أن تكسر شوكتهم إلا عندما تولى محمد علي الكبير ملك مصر فطردهم وشردهم وبدأ الناس يلجأون في مشاكلهم إلى البوليس».

من أشهر الفتوات، كما ورد في كتاب عبد الفتاح، فهمي الفيشاوي فتوة حي الحسين، سيد ليزة فتوة السبتية، محمد عبده فتوة كباريهات شارع الهرم، كما لم تخل قائمة الفتوات من الفتوة «المرأة»، فظهرت عزيزة الفحلة فتوة حي المغربلين، وسكسكة فتوة الجيزة، وأم حسن المشهورة بـ أم جاموسة وكانت حتى عام ١٩٥٢ تعيش في حي السيدة وكانت تبيع الكرشة ولحمة الراس.. كما ذكر الكتاب أن إرتداد نظام الفتونة، حسب النظرة التاريخية، إلى عصور سابقة لازدهارها في مصر ليس الملمح الوحيد لهذا النظام، فالمؤرخون والدارسون للتاريخ الشعبي أكدوا أيضا أن التقسيم الجغرافي للقاهرة كان له دور كبير ساعد على إنتشار هذا النظام، ويقول: (قسمت مصر _ في آواخر القرن التاسع عشر_ إلى مناطق نفوذ تحت إمرة رجال إتخذوا قوتهم وبطشهم وجرأتهم المدهشة وإستهانتهم بالقانون وسيلة لبسط نفوذهم في أحيائهم وإقامة «ديكتاتوريات» هم رؤساؤها.. وكانت لتلك الحكومات قوانين جائرة غير ثابتة ولا مدونة، تتغير في كل يوم، بل في كل ساعة حسب الأحوال، وتنفذ في غير هوادة ولا ضعف.. وكان أولئك الحكام فتوات مصر وأبطالها في المعارك التي كانوا يخوضون غمارها بين آونة وأخري.. فكان في حي الناصرية ثلاثة يتنازعون الحكم ويتقاسمون المجد، ينازلون بعضهم بعضاً.. وهم: أبو طاجن وأحمد منصور وحسن الأسود..، وكان يتنازع النفوذ في باب اللوق و«البلاقسة»: عبده الجياشي، وفرج الزيني، ومرجان السقا..، وكان الحاج حسن الجاموس يحكم في حي الحنفي وتحت يده ولي عهده حافظ الهواري..، وتولى السيطرة علي الحسينية المعلم إبراهيم عطية وخليفته أحمد عرابي ونازعهما الحاج محمد الطباخة..، وكان حاكم بولاق عفيفي القرد، وصاحبه المعلم أحمد الخشاب..، وكان في ناحية المحجر الحاج حسن الخشن..، وفي الحطابة حنفي معلوف، وفي المغربلين الست عزيزة الفحلة وابنها محمد، وفي قواديس وباب الخلق محمود الفلكي، وفي سوق السلاح المعلم عبدالغني، وفي الدراسة حسن

كحلة، والعطوف ابن وهدان، وفي الجمالية أولاد منتهى والمعلم بدوي العلاف وشقيقه علي، وفي الكحكيين محمود الحكيم وشقيقه عبده الحكيم).

بينما يقول الدكتور قاسم عبده قاسم: «القاهرة في هذه العصور كانت مقسمة إلى أحياء اسمها الحارات، فالحارة في القاهرة القديمة تعني حي، وبقاياها مازالت موجودة حتى الآن.. فإذا تجولنا سنجد مثلاً حارة الفراخة في باب الشعرية عبارة عن منطقة كاملة أو سوق السلاح أو الصاغة . كل ذلك كان عبارة عن حواري، فالقاهرة كانت مقسمة تقسيم إيكولوجي بمعنى وظيفي . أي حسب المهنة وحسب أصحابها، فكان الرجل له متجره أو ورشته أو دكانه تحت بيته، وهذا شيء طبيعي لأن أسرع وسيلة مواصلات متاحة في ذلك الوقت كانت «الحمار»، وبالتالي فهو لا يستطيع أن يسافر من شرق القاهرة إلى غربها مثلاً عبر هذه الوسيلة. فالطبيعي أن يكون عمله حيث يوجد مسكنه، وهذا ما لاحظناه في أماكن مثل تحت الربع وخان الخليلي وخان جركس ووكالة الغوري حيث السكن فوق وتحته الدكاكين والورش، هذه الأحياء كان لها حراساً وأبواباً تغلق ليلاً، وهؤلاء الحراس تحولوا إلى فتوات مع غياب السلطة في نهاية عصر السلاطين المماليك ومع التدهور الذي شهده العصر العثماني، وكانت مهمتهم الحفاظ على حارتهم من إعتداءات الآخرين، وبدأنا نسمع عن فتوات الحسينية وفتوات باب الشعرية وفتوات بولاق. إنما الفتوة كدور أساسي تحول إلى دور إجتماعي إلى جانب الدور الأمني من بعد إنهيار السلطة في الثمانين سنة الأخيرة من عصر السلاطين المماليك أي في آواخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر لم تعد هناك دولة، وسمعنا في حوليات المؤرخين في هذا الوقت ومن ضمنها ابن إياس أن المَنْصَرْ وهو تشكيل العصابات واللصوص كان يتكوّن أحياناً ويضم ٣٠٠ أو ٤٠٠ ما بين فارس ورجل وأنهم هجموا على السوق ونهبوه، فبدأ الفتوات يكوّنوا فرق للدفاع عن أحيائهم، صار الدور العسكري_إن جاز التعبير_ منوط بهم، إلى جانب الدور الأمني الذي كان عبارة

عن إغلاق البوابات في المساء وإنارة المصابيح والتفتيش عما إذا كان هناك أغراب في الحارة أم لا، لأنه كان هناك عصابات ولا توجد سلطة تواجهها فلابد أن يدافعوا عن أنفسهم بأنفسهم، وهذا طبيعي ويحدث في كل مكان).

الحارة القاهرية كانت طوال القرون الوسطى، تشكل وحدة اجتماعية لها خصوصيتها التي جعلتها تتميز فيما تتميز به بنظام الفتونة، والانقسام ما بين الحرافيش والأعيان. لكن هل كان هذا النظام يخص القاهرة وحدها؟ .. في كل حي في مصر كان هناك فتوة، هذا ما يؤكده محمد فهمي عبداللطيف في تصديره لكتاب «تاريخ فتوات مصر» للمؤلف سيد صديق عبدالفتاح، حيث يقول: في مصر كان «الفتوات» الذين نعرفهم، ولا تزال منهم أشباح ماثلة إلى اليوم.. كان لكل حي في (القاهرة) فتوة، فكان هناك فتوة (الجمالية)، وفتوة (الناصرية)، وفتوة (بولاق).. أما الحسينية فكانت حي الفتوات وموئلهم، وفي (الأسكندرية) يسمون الفتوة «أبو الأحمدات»، تسمية لا أدري السبب فيها، ولعلها ترجع إلى فتوة كبير كان يحمل هذا الاسم، وقد كان لهؤلاء الفتوات دولة وصولة، وكانوا حكومة داخل الحكومة كما يقولون في العصر الحديث.

هنا يقول دكتور قاسم: «أعتقد القاهرة والأسكندرية أو المدن الكبيرة لأن فيها علاقات متشابكة، ثم أنه لم يكن هناك مدن كبيرة سواهما، وفي الريف كان هناك بدائل كالعمدة وشيخ الخفر، يؤكد دكتور حسين مؤنس أن الفتوات كانوا يخوضون المعارك ويكسبونها، وكان المماليك يستعينون بهم، لأن المماليك في العصر العثماني لم تكن لهم قوات عسكرية، وكان من السهل على أي فتوة مواجهتهم، ولهذا كان المصريون يميلون إلى الفتوات، لأنهم مصريون أساساً ويعتمدون عليهم، وشيئاً فشيئاً أصبحت الفتونة جزءً من النظام العام في البلد، وأصبح لكل حي من أحياء القاهرة فتوة، ولكل مدينة في الوجه البحري أو القبلي فتوات، وكانت المعارك مستمرة بين بكوات المماليك وفتوات المصريين».

ماهو دور الفتوة إذن؟ يروي الجبرتي في «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»: (أنه في آواخر عهد المماليك، كثر فرض الضرائب و«الفردات» علي الشعب، وكان عمال الوالي يخرجون كل يوم لجباية فردة جديدة، حتي ضاق الناس بذلك وهجروا دورهم وأعمالهم، وفي يوم خرج عمال «البرديسي» لجباية إتاوة جديدة، فلما إنتهوا إلى «درب مصطفي» بالقرب من »باب الشعرية» خرج نساء الحي وانهلن على عمال «البرديسي» ضرباً بالعصي والمقشات، وسرن في مظاهرة صاخبة وهن يرددن: «إيش تاخد من تفليسي.. يا برديسي»، وشاهد فتوات «الحسينية» نساء «درب مصطفي»، فهاجت حماستهم، وتصدروا هم للأمر، فخرجوا في جموع كبيرة وتوجهوا إلى بيت القاضي، وطلبوا منه أن يتدخل عند البرديسي لوقف المظالم والفردات (الأتاوات) التي يقررها على الشعب كل يوم. وقصد القاضي من وقته إلى البرديسي وكلمه في الأمر، وحذره من تطور الأمور إلى ما لا تحمد عقباه ومضبته، فأذعن البرديسي وأصدر الأمر إلى عماله بأن يكفوا عن جمع الضرائب و«الفردات» التي فرضها على الناس).

إنتفاضة الفتوات هنا وكما يرويها الجبرتي لا تشير إلى حركة وطنية كاملة المعالم، بقدر ماهي هبّة لمساعدة مقهورين ومظلومين، وهي أشياء من صميم الدور المنوط بالفتوات، لكن هذا يجرنا إلى السؤال: إلى أي مدى كان للفتوات دور في حركة الكفاح الوطني بمصر، وهل كان لهم دور يذكر من الأساس؟.. يذكر التاريخ والحكايات الشعبية على سبيل المثال أن فتوات الحسينية واجهوا الإنجليز وقاموا ذات مرة بحفر حفرة كبيرة، أسقطوا فيها سيارات الإنجليز وهي الحادثة التي ذكرها نجيب محفوظ في الثلاثية وتحديداً في روايته «بين القصرين»، عندما قام بردمها بطل الرواية السيد أحمد عبد الجواد، وكذلك هناك قصة إبراهيم كروم فتوة بولاق والسبتية الذي كان يتشبث بـ «الحاجة»، وهي الشومة التي اشتهر بها ولم تكن تفارقه، وكانت وسيلته في فض المعارك

وأداته في التحطيب.. انضم إبراهيم كروم للإخوان المسلمين في أربعينيات القرن العشرين، وقبض عليه عام ١٩٥٤، ضمن الإخوان بعد حادث محاولتهم اغتيال الرئيس جمال عبد الناصر في المنشية، وهو الفتوة التائب كما وصفوه حينذاك وقال عنه حسن البنا: «لقد كان إبراهيم فتوة الأشقياء، فأصبح الآن فتوة الأتقياء».. الطريف أن إبراهيم كروم بعد خروجه من المعتقل بإفراج صحي عام ١٩٥٥، حمل «الشومة» وراح يلوّح بها تأييداً لعبد الناصر بعد أن نجح فى إتمام صفقة الأسلحة التشيكية وأعلن خروجه من حلف بغداد وتحدى أمريكا فى مؤتمر باندونج، وقام بتعليق لافتات على الجدران في حى بولاق، كُتب عليها «إبراهيم كروم فتوة بولاق يؤيد الرئيس جمال عبدالناصر فتوة العالم».

يخبرنا دكتور حسين مؤنس أنه مع بداية الاحتلال الإنجليزي، فإن الإنجليز تركوا الفتوات أول الأمر على حالهم ما داموا لا يعترضون على الإحتلال، ولكن عندما شرعوا في بناء البوليس في مصر بدأ النزاع بين الجانبين. وكلما قوي البوليس ضعف أمر الفتوات حتى قامت الحركة القومية المصرية وثورة سنة ١٩١٩ وإنضم الفتوات إلى حزب الوفد. يؤكد كذلك محمد فهمي عبد اللطيف مشاركة الفتوات مع طوائف الشعب المختلفة في مناهضة الحملة الفرنسية، مشيراً إلى أن نابليون كان يضيق بهم كثيراً وكان يسميهم بالحشاشين البطالين، وكان دائما يصدر منشوراته إلى طوائف الشعب المصري قائلا: «إياكم يا مصريين وسماع كلام الحشاشين البطالين»، وهو ما يدعمه دكتور قاسم عبده قاسم حين يقول: (دورهم كان واضحاً جداً في ثورة القاهرة الأولى والثانية ضد الحملة الفرنسية على مصر باعتبارهم زعماء حارات، ولذلك الفرنسيون حسب ماقاله الجبرتي وحسب يوميات الحملة الفرنسية نفسها هدموا أبواب الحارات وفتحوا القاهرة علي بعضها، لأن الفتوات جاؤا بالناس والشباب في حواريهم واشتركوا في المعارك، وعموماً فإن الكلام عن دور وطني للفتوات هو كلام مبالغ فيه، ويمكن أن نصححه قليلاً لو قلنا دورهم في الحياة السياسية،

فمع التجربة الليبرالية قبل ٥٢ تم إستخدام الفتوات لكي يضمنوا الأصوات ويأتوا بـ «هتيفة»، في نهاية الأمر ناس من البسطاء غالباً أميين لا يقرأون ولا يكتبون، وارتباطهم بالحركة الوطنية بالمعنى السياسي الناضج ليس موجوداً، هم من الممكن أن يروا في المحتل عدواً وذلك بالفطرة أو بالحب الغريزي للوطن، وهذا نوع من الوعي العادي، لكنه ليس دوراً سياسياً.. ربما يستخدمهم القادة السياسيون كوقود للحركات السياسية، كما حدث على سبيل المثال في بعض الأحداث قليلة الأهمية، لكننا لم نسمع في ثورة ١٩ مثلاً عن دور للفتوات، فالناس كانت زعامتها الحقيقية موجودة، وكلهم لعبوا دوراً فيها فهي ليست حركة من صنع الزعماء).. يلتمس فهمي عبد اللطيف العذر للفتوات ويفسر ضعف الدور السياسي المباشر الذي لعبوه قائلاً: «يبدو أن الإحتلال الإنجليزي كان أكثر يقظة فسعى إلى إفساد الفتوات بالإغراءات المالية وحصانة الإمتيازات الأجنبية مما دفع بهم إلى الهاوية والنهاية المحتومة حيث تحول الفتوات في الواقع إلى بلطجية ولم يستمروا طويلاً، خاصة بعد أن جاءت ثورة يوليو١٩٥٢ والتي يقول الدكتور قاسم أنها ضبطت الأحوال الأمنية، ومع الضبط الأمني الذي وفرته الثورة إنتهى عصر الفتوات.

زوال عصر الفتوات لم يحدث فجأة بعد ثورة يوليو، فقد تم التمهيد لإغلاق هذه المنظومة في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين، حين أرادت الشرطة المصرية التخلص من الفتوات، بعد أن كانت تستعين بهم عند القبض على أحد اللصوص، ولم يكن بإمكانها فعل ذلك إلا باللجوء إلى الحيلة وإحداث الفتنة فيما بينهم، وهو الأمر الذي نجحت فيه؛ حيث تحارب الفتوات وسقطوا واحداً بعد الآخر في معارك مدبرة، ولعل أشهر تلك المعارك هي التي وقعت في ميدان «الخمس فوانيس» بالاسكندرية، وهي ما يذكرها الروائي السكندري محمد جبريل صاحب كتاب «البطل في الوجدان الشعبي»، فيقول: (في ميدان الخمس الفوانيس قام الفتوات بضرب بعضهم البعض حتى قضوا على أنفسهم دون أن تتدخل الشرطة.. كان في الإسكندرية عدد كبير من الفتوات، بحيث يكاد يكون

لكل حارة فتوة، وأشهرهم حميدو وفارس وأبو خطوة والسكران، ولم يكن مستغرباً أن لكل حي فتوة، فقد كانت هذه سمة الحياة في ذلك الوقت، وكانوا يقومون بما يشبه تنظيم الأمن في الأماكن التي يحمونها، حتى بدأت الشرطة تتحمل مسؤوليتها، بعمل أقسام شرطة).

الفتوة والبلطجي

ربما ينفجر في وجهنا سؤال جديد عن وجود أنواع من الفتوات في الشارع المصري نسمع ونقرأ عن جرائمهم بشكل يومي تقريباً، وربما يتسلح البعض بالموضوعية ويوافقون على آراء المؤرخين والتي يلخصها الدكتور حسين مؤنس في أنه مع زيادة قوة البوليس لم تعد هناك حاجة للفتوات وإختفوا تماماً، ومن هنا يعيدون طرح السؤال على الوجه التالي: ماهي الظروف التي استجدت لتعيد ظاهرة الفتوات مرة أخرى في عصر تزداد فيه القوات الأمنية؟.. يقول الباحثون أنه باستجلاء مظاهر العنف وأشكال الجريمة، فالمنتشر هو الأقرب إلى مفهوم «البلطجة» وليس «الفتونة» بمعناها الإيجابي، إذ يحرص مثلاً الدكتور مؤنس على القول: أن الفتوات لم يكونوا لصوصاً وإن كان بعضهم إتجه إلى اللصوصية، ولكن هؤلاء لم يكونوا يستطيعون الاستمرار في العمل لأن الفتوة الأصيل لابد أن يكون رجلاً شجاعاً باسلاً».. فيما يرى الدكتور قاسم عبده قاسم أنه في زمن الفتوات القديم ظاهرة «الفتونة» لم يكن فيها هذا الجانب الإجرامي فقط، إنما كان هناك جانباً أهم وهو الحماية. يقول: «أنا شخصياً أعرف من خلال تجارب قصّها عليْ آخرون أنه كان إذا تمت سرقة شيء من أي فرد فإن الفتوات يعرفون كيف يستردونه ويعيدونه لصاحبه لأنهم كانوا يعرفون خارطة المنطقة التي يعيشونها والمناطق المحيطة بهم جيداً، ويجيدون التعامل مع الأمور بشكل يحفظ لهم مكانتهم كحماة وكمسئولين كبار عن الصغار والضعفاء الذين يعيشون في كنفهم، فنظام الفتوة يتضمن جزءً مكرساً لخدمة المجتمع.. واستخدامه للقوة هو استخدام لصالح المجتمع، أما ما يحدث الآن فهو بلطجة،

لأن البلطجي يستخدم القوة لمصلحة خاصة به أو بآخر يعمل لديه واستخدامه للقوة لا يخلو من بعد إجرامي، البلطجي دوره مرهون بأول سقطة له. فالناس لا تحمل له سوى الكراهية والضغينة وينتظرون دائماً فرصة سقوطه، وأذكر حادثة تدل علي كراهية نموذج البلطجي.. ففي منطقة كوبري القبة التي ولدت ونشأت فيها كان هناك بلطجي وكان ينزل سوق كوبري القبة بجوار القصر الجمهوري وفي يده السيف ليأخذ المال من الناس غصبًا كنوع من «الإتاوة»، وفي يوم من الأيام إتفق البائعون في السوق على قتله وأحاطوا به جميعاً وظلوا يضربونه حتى مات.. حدث ذلك في مرحلة الستينيات، وهذا يعني أن نموذج البلطجي لاعلاقة له بوجود سلطة أمنية أم لا، لأنه مجرد فرد خارج علي القانون يتصادم مع السلطة بينما الفتوة يسد فراغ السلطة».

بهذه الطريقة ينبهنا د. قاسم لآليات الزمن.. زمن قديم للفتوات وزمن حديث للبلطجة، إنه الزمن إذن الذي ترتبط به الظواهر وتعلن عن نفسها وقوتها الحقيقية. ومن هنا تأتي أهمية التساؤل الذي يطرحه هذا الكتاب عن علاقة الزمن بالتغيرات التي تحدث في الواقع، وعن علاقة الزمن والتغيرات بالإبداع. حددت هنا موضوع الفتوة وكيف صنعه الواقع وعبرت عنه السينما، وكيف كان الزمن عنصراً أساسياً في الحالتين، والمقصود بالزمن هنا ليس مجرد مرور الأيام وانفلات أوراق النتيجة، ولكن للزمن أبعاد متعددة، منها الزمن بالمعنى الاجتماعي أي مجمل القيم والأفكار والسلوكيات والأهداف التي يتبناها ويمارسها مجتمع في زمن ما، فإذا تحدثنا مثلاً عن الزمن الستيني والزمن السبعيني مثلاً لا يعنينا المعنى الجيلي أو العقدي (كل عشر سنوات) ولكن بمعنى أن هناك اختلافاً بين منظومة الستينيات القيمية وأنساقها الفكرية التي تسعى للتحرر والوحدة العربية والاشتراكية في ظل هوية خاصة، وبين منظومة السبعينيات الانفتاحية التي تسعى نحو الاندماج في النظام الرأسمالي العالمي عبر التبعية وتذويب حلم الهوية وما ينتج عن ذلك من تشوه قيمي وسلوكي. نفس الأمر

ينطبق على الحديث عن »فتوة» الثلاثينيات والأربعينيات و«بلطجي» الزمن الحالي، وكلاهما يرتبط بظروف زمنه وقيمه.

هناك بعد آخر يتمثل في فكرة الزمن المجردة والتي تتوزع بين الحنين الجارف للماضي أو على حد تعبير أوسكار وايلد : «من المضحك حقاً أن هذه الأيام التعيسة التي نحياها سوف تصير في المستقبل أيام الماضي الجميلة» أي أن كل شيء يمر يصبح سهلاً وجميلاً، وهل يعني هذا أن حالات الانفلات والعنف والقتل التي عشناها في السنوات الأخيرة، ولم نزل، ستنزوي في مكان بعيد في الذاكرة؟ وهل يعني هذا أيضاً أننا مجتمع يعشق الماضي ويذرف الدموع بلا توقف على الأطلال؟ ومن ناحية أخرى هناك التطلع والرغبة المحمومة في معرفة ما يخبئه الغد، كل ذلك ربما يربك المشهد، لكنه من المؤكد يدور في النهاية حول الزمن الذي أرق الجميع فلاسفة وعوّام حتى أصبح على كل لسان يتغني به الموال الحزين ويتحسر عليه المعذبون في الأرض. وهنا في هذا الكتاب نتطرق إلى الزمن على خلفية من موضوعنا عن الفتوة في الواقع وعلي الشاشة، ونحاول القفز بين الماضي والحاضر لننقل صورة أكثر واقعية عن زمن «النبوت» وزمن «السنجة» و«المولوتوف» و«القنابل اليدوية».

« يد تحمي وأخرى تبطش ».. عنوان عابر حاول أن يضع حداً فارقاً بين مفهوم الفتوة ومفهوم البلطجة، خصوصاً وأن مصطلح «البلطجة» أصبح هاجساً يثير الرعب وراح يتصدر الأخبار في النشرات وبرامج الـ «توك شو» وحتى الأعمال الدرامية صارت ترسم صوراً متعددة للبلطجة والترويع ارتبطت بحالات للانفلات الأمني التي عاشها مجتمعنا بقوة منذ العام ٢٠١١ وكانت قبل ذلك مجرد إرهاصات وإشارات تروح وتجيء.. بدت منظمة بشكل مفزع وتكتب فصلاً جديداً من العنف المتربص في شوارع تحولت إلى مسارب الجنون والفوضى.

ما جرى في شوارعنا على مدار السنوات الأخيرة من تفشٍ للعنف والقتل والجريمة المنظمة، يؤكد أن الأمر لم يكن مجرد صدفة بل هو نتاج الفساد القديم

والوحشية المعاصرة، أو حسب تعبير نجيب محفوظ في (الحرافيش): «من يحمل الماضي تتعثر خطاه»، على إثره تحول الربيع إلى غبار والحلم بالعدالة الاجتماعية إلى مؤامرة وجريمة واحتمالات مفتوحة على الجحيم. لعل تقديرات المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية لحجم «البلطجية» وعددهم المتزايد يؤكد خطورة المشهد، بل استفحل الأمر لدرجة أن البلطجة أصبحت تجارة يعلن عنها على صفحات «فيس بوك» على طريقة «بلطجية للإيجار»، حيث ظهرت صفحة «السراج لأعمال البلطجة واستخلاص الحقوق»، تعرض أعمال بلطجة مدفوعة الأجر، ونشرت تسعيرة لكل خدمة. والصفحة التي دشنت نفسها لتكون «روبن هود» تسترد الحقوق الضائعة من خلال استئجار بلطجية بمقابل مادي، في ظل غياب تطبيق القوانين حسبما دوّن أدمن الصفحة، الذي أكد أنه لا يتعاون إلا مع المواطنين الشرفاء المظلومين؛ من أجل استرداد حق ضائع أو رد مظالم، لم تكن تلك هي الصفحة الوحيدة، فقد سبقها «معاً لتطبيق قانون البلطجة»، «بلطجية وعاملين ثورجية»، حتى وصل الحال بأحدهم لاقتراح إنشاء حزب خاص للبلطجية، ونقابة لهم تحمل عنوان «بلطجية لكن شرفاء»، حتى يتسنى الصرف على أنفسهم بعد العجز أو المعاش من أجل أولادهم بعد وفاتهم، وحسب جريدة «البديل» التي تواصلت مع أدمن هذه الصفحة الذي رفض الإفصاح عن هويته، وأوضح أن (فكرة البلطجة وتأجير البلطجية ودفع الإتاوات تراث قديم في مصر منذ عهد الفتوات، ووثقه الأديب نجيب محفوظ في روايته «الحرافيش، وتناولته السينما المصرية عبر أفلام، مثل «التوت والنبوت»، و«المطارد»، وتوارثته الأجيال حتى ظهر المعلم نخنوخ، صاحب أكبر شبكة بلطجة وإكراه وإتاوات في مصر)، وبصرف النظر عن الرطانة في كلام هذا الأدمن أو في تعليقات متابعيه: «كلنا معاك يا عاشور يا ابن الناجي» أو «زمن الفتونة راجع تاني»، فإنهم إذ يحاولون أن يصوروا «البلطجية» كأنهم الطبعة العصرية لفتوات نجيب محفوظ، لا يدركون بطبيعة الحال الفارق بين «النبوت» و«السنجة»، بين دفتر أحوال البلطجة في مصر الآن وبين صفحة طويت في

كتاب التاريخ عن فتوات ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، وإن كان يربط بينهما كما قال الكاتب الراحل جمال الغيطاني فى تصريح خاص لـ «بوابة الوفد: «القاسم المشترك بين فتوات نجيب محفوظ والبلطجة حالياً هو ضعف الدولة وغياب الشرطة».. مضيفاً: «كان سلاح الفتوة: العصا والنبوت والقوة الجسدية الهائلة، لكنه لا يسرق أو يخطف أبداً، أما البلطجية حالياً فهم خليط من المسجلين خطر والهاربين من السجون ومن مافيا نظام الرئيس السابق حسنى مبارك».

وهو ما رصدته دراسات عدة للمركز القومي للبحوث الاجتماعية، فوفق إحدى هذه الدراسات في العام ٢٠٠٢ يوجد ٩٢ ألف بلطجي من «المسجلين خطر» ٢٨٪ منهم يتمركزون بالقاهرة وحدها.. كما قدر خبراء اجتماعيون عدد البلطجية الذين كان يرعاهم «أمن الدولة» بـ ٥٠ ألفا.. وهناك أعداد أخرى غير معروفة صنعها سابقاً الحزب الوطني «وصفوة» رجال الأعمال المنتمين إليه والذين كانوا يتولون رعايتهم والإنفاق عليهم بملايين الجنيهات يومياً. ووفق تصريح للمستشار محمد عبد العزيز الجندي وزير العدل الأسبق فإن عدد البلطجية وصل إلى ٥٠٠ ألف بلطجي، لقد أثار هذا الرقم انقسامات حول مدى صحته، لكنه أثار مخاوف جماعية من خطورته.. وكانوا يستخدمون البلطجية في أمور كثيرة مثل تزوير الانتخابات وغيرها دون أن يراهم أو يحاسبهم أحد ومن أجل ذلك تم تعطيل قانون البلطجة رقم (٦) لسنة ١٩٩٨ فصدر حكم بعدم دستوريته، ثم بعد أحداث ثورة ٢٥ يناير قام الحاكم العسكري بإعادته برقم (١٠) لسنة ٢٠١١.

مع كل التفسيرات والتفاصيل يظل هناك الخط الواهي بين مفهوم الفتوة والبلطجي، ربما تختلف الدلالة اللفظية للكلمات، كما يقول الدكتور أحمد مجدي حجازي أستاذ علم الاجتماع السياسي ونائب رئيس جامعة ٦ أكتوبر، باختلاف الثقافات السائدة في المجتمعات البشرية وتبعاً للسياق الاجتماعي الزمني والمكاني، لكن الإشكالية تظل موجودة. ولعله هنا يجدر بنا التعرف أكثر علي

المفهومين. يعتبر د. حجازي أنه للتفرقة بين مصطلحي الفتوة و(الفتونة)، البلطجي و(البلطجية) لابد من الرجوع إلى أصول الكلمتين في التراث الثقافي. ويقول: «كلمة الفتوة تتخذ من كلمة «الفتي» التي تلتقي مع صفات الرجولة، الجسارة، الشجاعة، االنجدة.. وهي خصائص تقترب من مرحلة النضارة، الشباب، القوة الجسدية. وفي السياق الروائي «للفتوة» ترتبط بالمجتمع الصغير «الحارة» وتتضح في الفن عند نجيب محفوظ كما جاءت في رواياته مثل الحرافيش، وهى تعبر عن ممارسات اجتماعية من تكافل ونجدة و ولاء، كما تسمح بأداء أدوار وظيفية تقليدية ترتبط بواقع الحياة اليومية للناس».

يرى د. حجازي أن مفهوم الفتوة يعكس للحي أو المجتمع المحلي الصغير الرغبة في تولي شئون الحارة والدفاع عنها، ورغبة من الناس في نفس الوقت بالاعتراف به والخضوع لحمايته لهم من خلال عقد اجتماعي «عُرفي يرتكن إلى التقاليد والأعراف الاجتماعية. بينما البلطجة ترتبط بالشخص الذي يبيع قوة جسده مستخدماً وسائل غير مشروعة للعدوان على الآخرين. ويظهر البلطجي عادة في المناسبات الاجتماعية والسياسية مثل الانتخابات، وخلال الحركات الثورية والانفجارات الشعبية وفي حالات الانفلات الأمني. يعتمد البلطجي على ترويع المواطنين والقيام بأعمال مشبوهة دون وازع أخلاقي أو ضمير إنساني. وعلى هذا الأساس لا تقتصر البلطجة على الفرد وإنما تنسحب إلى تنظيمات أو جماعات (مافيا البلطجة) وتنطلق الفتوة من قيم الحماية والدفاع في الحارات والأحياء الفقيرة بينما البلطجة تنبثق من التربح علي حساب الغير وتُستخدم البلطجة في النظم القمعية والتسلطية والحكم الديكتاتوري والاستبدادي. تنطلق الفتونة من قيم الحماية بينما تنطلق البلطجة من قيم الغدر. ورغم اختفاء صورة الفتوة في العصر الحديث إلا أن تنامي ظاهرة البلطجة التي أخذت أشكالاً جديدة وأساليب حديثة وملامح معاصرة في عصرنا الحاضر حيث ظهرت في أشكال غير مشروعة مثل السطو الافتراضي «شبكات التواصل الاجتماعي» والقمع اللفظي في وسائل الإعلام والبلطجة السياسية والاقتصادية والاجتماعية».

هذه الرؤية الاجتماعية التي قدمها د. حجازي لمفهومي «الفتونة» و«البلطجة» على خلفية واقعية تدعمها رؤية أخرى للكاتب والباحث المغربي عبد الرحيم مؤذن في مقاله «الفتوة والبلطجي في قصص نجيب محفوظ» الذي أشار فيه إلى الفوارق الجوهرية بين عالمين كلاهما يستخدم القوة الجسدية ويعتمد عليها.. كلاهما الفتوة والبلطجي، يستخدم السلاح.. البلطة للبلطجي والعصا للفتوة، البلطة سلاح مادي للعدوان، والعصا سلاح رمزي يحمل دلالات المهابة والأنفة والقوة، وهما لا يلتقيان فكل واحد فيهما له دربه المختلف. كتب مؤذن: «يرتبط الفتوة، عادة بالحارة، بحكم تجسيد هذه الأخيرة لفضاء قيم القبيلة، التي حملتها الجماعات المهاجرة المنتمية إلى هذا الفضاء، والتي –الجماعات- أعادت إنتاجها عبر قيم الولاء للزعامات والفرسان والفتيان، وما أحاط بها من ممارسات اجتماعية من تكافل ونجدة ودفاع عن الحمى.. وبالإضافة إلى هذا وذاك، تسمح الحارة للفتوة بممارسة المهن المرتبطة بالحياة اليومية للناس، كما أنها - المهنة- تعكس شظف العيش واختبار قوة الجسد وملابسات أخرى تروض الجسد- والروح- على الأنفة وعزة النفس، والفتوة ينتصر للعرف قبل القانون، وللتقاليد قبل المحدث».. بينما جاء وصف مؤذن للبلطجة: (الكلمة مكونة من بلطة أداة على شكل مطرقة ذات حافة حادة يقطع بها الخشب ونحوه، وما تبقى من الكلمة «جي» فهو إضافة- ولعلها وافدة من التركية- ترتبط بالمهنة مثل قهوجي /نادل المقهى- عربجي/ سائق العربة/ برمجي/ .. ومن ثم ف «بلطجي» تعني الذي يبيع قوة جسده، متسلحاً بالسلاح «البلطة» للذي يدفع أكثر، خاصة في القضايا المشبوهة، أو في المناسبات الاجتماعية والسياسية، الانتخابات والهبات الشعبية في الماضي والحاضر).

كما يقول الباحث المغربي يوسف نكادي في بحثه «حول البلطجية والبلطه جي وبلنطجني أو تسخير فتوة الشباب للهدم أو البناء» على الموقع الاليكتروني «الحوار المتمدن» الصادر عن مؤسسة الحوار المتمدن، وفيه أكد على أن الباحثين القلائل الذين تناولوا موضوع البلطجية في مصر أرجعوا هذه

التسمية إلى أصول قديمة نسبياً تعود إلى العهد العثماني. كتب نكادي يقول: «فقد أشرفت على إدارة الإمبراطورية العثمانية، في المركز كما في الولايات، مؤسسات إدارية وعسكرية كثيرة ضمت عدداً كبيراً من الموظفين، الذين لا زالت أسماء بعض وظائفهم متداولة إلى يومنا هذا في الوطن العربي مثل الباشا والجمركي والشاويش... كما أن بلاط السلطان كان يضم بدوره جيشاً عرمرماً من الموظفين والخدام من بينهم المرقدار وهو الخادم المكلف بمطابخ البلاط والشانجي باشا حامل الأختام السلطانية وحكيم باشا طبيب السلطان وقفطان أغاسي المسئول عن ألبسة وهندام السلطان والبلطه جي، وهو شخص يحضر جلسات السلطان يحمل بلطة قد يحتاج إليها السلطان لتأديب أحد الحضور. والحقيقة أن عملية التأديب كان من الممكن أن تتم بغير استعمال البلطة، التي كانت عبارة عن أداة حادة شبيهة بالساطور، كما كان من الممكن أيضا أن لا يحتاج استعمالها إلى قوة بدنية، ومع ذلك فقد كان يشترط في الشخص الذي توكل إليه مهمة حملها واستعمالها أن يكون طويلا قوي البنية ربما بقصد الترهيب. كما هو الشأن اليوم في مدننا حيث توكل مهمة حراسة بعض الوكالات البنكية أو الملاهي الليلية إلى شباب أقوياء البنية، رغم أن السلاح الناري الذي يتوفرون عليه أو درايتهم بفنون القتال قد تغنيهم عن القوة الجسمانية. وعلى أي، فان فتوة بلطجي البلاط الغير وظيفية قدر لها يوماً أن تكون بناءة إلى حد ما في شخص أحدهم يدعى بلطجي محمد باشا، الذي شغل منصب الصدر الأعظم في عهد السلطان أحمد خان الثالث الذي حكم الإمبراطورية العثمانية بين سنتي ١٧٠٣ و ١٧٣٠. فقد اشتهر بلطجي باشا بقوة شكيمته وحبه للجهاد في سبيل الله والوطن. وشاءت الظروف أن تنشب خلال فترة توليه مهام الصدر الأعظم حرب بين العثمانيين والروس، فقاد جيوش بلاده في تلك الحرب التي مالت فيها الكفة لصالح العثمانيين. وكان من الممكن، حسب شهادة المؤرخين، أن تنتهي وقائعها بنصر بين يعزز موقع الإمبراطورية في علاقاتها مع أقطار أوربا، غير أن بلطجي محمد باشا فضل الاكتفاء بما تحقق من مكاسب ولجأ لتوقيع معاهدة صلح فلكزن ١٧١١

التي وضعت حداً لتلك الحرب ووزعت أهل النظر في بلاده بين فريق مؤيد للإجراء وفريق معارض له. فرجحت كفة الفريق المعارض وترتب عن ذلك عزل بلطجي الصدر الأعظم المحارب ونفيه».

إذا كان مصير البلطجي العثماني قد انتهى بهذه الصورة المؤلمة دون أن يكتمل البناء، كما كتب يوسف نكادي، فإن بلنطجنياً من إحدى مقاطعات غالة أو غاليا (أي فرنسا الحالية) قدر له أن يحقق مجداً ما بعده مجد لعائلته ولبلاده. وتفصيل الأمر هو، كما يواصل نكادي في بحثه: «أن فولك الخامس (Foulque V) الذي كان على رأس قمطية أنجو (Anjou) و في نفس الوقت ملكا يدير مملكة بيت المقدس رزق سنة ١١١٣ م. بمولود ذكر سماه جوفروا .(Geoffroy) وقد تدرب هذا الأخير منذ صباه على فنون الحرب والقتال، شأنه في ذلك شأن الذكور من أبناء الأسر النبيلة. فأبان منذ نعومة أظافره عن قوة وشكيمة لافتتين سواء أثناء عمليات التدرب على استعمال السلاح أو خلال رحلات القنص التي كان يقوم بها بمفرده أو بمعية رفقائه و أصدقائه. وبما أنه كان يخرج للقنص كثيراً ويخترق نطاقات غابوية تغطيها أنواع كثيرة من الأشجار والشجيرات والنباتات، فقد أعجب بجنس من تلك الشجيرات يعرف «بالجني» (le genêt) المنتمي لفصيلة الفباصيا (Fabaceae) والمعروف في الأوساط العلمية باسم . Planta genesta فانتزع يوماً غصناً من شجيرة زين به خوذته. ومنذ ذلك اليوم دأب على القيام بنفس العملية ولم يعد غصن الجني يفارق خوذته وكل غطاء يتخذه على رأسه حتى أن خاصة وعامة قمطية أنجو أصبحوا يلقبونه بجوفروا بلنطجني (Geoffroy Plantagenêt) ».

يضيف يوسف نكادي: «تفيد الروايات بأن فتوة وشكيمة بلنطجني بدأتا تأتيان أكلهما منذ أن بلغ سن الخامسة عشرة عندما اقترح عليه أبوه الاقتران بماثيلدا (Mathilde) ابنة هنري الأول ملك انجلترا وأرملة هنري الخامس إمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة رغبة من الأب في وضع حد للصراع الدائر منذ أمد بين فمطية أنجو ودوقية نورمانديا التابعة للتاج الأنجليزي. والواقع

أن المصاهرة لم تفض إلى إصلاح ذات البين كما لم يحقق الزوج من ورائها مكاسب مادية أو معنوية آنية، بل إن بلنطجني وجد نفسه يربط مصيره بمصير امرأة تكبره بإحدى عشرة سنة ومجردة من أي شيء. فقد تدخلت الأسر الأرستقراطية الأنجلو- نورماندية بكل ثقلها لدى الأسرة الحاكمة في انجلترا لحرمان ماثيلدا من تركة أبيها التي آلت إلى ابن عمها. فحز ذلك في نفس زوجها الذي اضطر إلى خوض سلسلة حروب استغرقت حوالي عشرين سنة قبل أن يحقق النصر المبين بسيطرة محاربيه على إقليم نورماندبا سنة ١١٤٤، وتتويجه دوقاً عليه. ورغبة منه في تأكيد سلطته على الدوقية، لم يتردد في تقديم فروض الولاء لملك فرنسا لويس السابع وإعلان نفسه فصلاً (أي تابعا) لهذا الملك. فكان هذا الإجراء الذكي من قبل بلنطجني مقدمة لإرساء دعائم كيان سياسي قوي سرعان ما تحول في السنوات الأولى من عهد ابنه هنري الثاني إلى إمبراطورية شمل نفوذها عدة قمطيات و دوقيات في غالة بالإضافة إلى انجلترا. وقد عرفت هذه الإمبراطورية في التاريخ الأوربي الوسيط بإمبراطورية بلنطجني واشتهر حكامها باسم البلنطجنيين(the Plantagenets) (les Plantagenêts) ».

هذا السرد الذي قدمه يوسف نكادي، بحثاً عن مصدر «البلطجي»، فإن شيوعه في العالم العربي له أصوله التاريخية، على حسب تأكيد المؤرخ اللبناني د. حسان حلاق الذي فسر إنتشار الكثير من المصطلحات ومنها «البلطجة» على هذا الأساس، وكتب في (البلطجية والشبيحة والفتوة لغة وتاريخاً وممارسة): «عرفت الولايات والأمصار العربية قبل الإسلام وفي ظل الإسلام تفاعلاً وتمازجاً مع شعوب وأمم عديدة من غير العرب من: اليونان والرومان والفرس والسلاجقة والأيوبيين والمماليك والأتراك والألبان والصليبيين الإفرنج والمغول التتار وسواهم من شعوب وأمم. وقد أدى هذا التفاعل إلى انتشار عادات وتقاليد وحضارات جديدة، بما فيه تفاعل في اللغة والمصطلحات اللغوية، غير أن الأكثر تأثيراً في الولايات العربية إنما هم الأتراك وعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم، بسبب اختلاطهم وتفاعلهم مع العرب منذ العصور العباسية إلى نهاية الحكم العثماني عام

١٩١٨، لهذا انتشرت – ولا تزال – الكثير من المصطلحات العثمانية في الوطن العربي ذات الأصول التركية أو العربية. من بين هذه المصطلحات على سبيل المثال لا الحصر: البلطجية، لفظ أطلق على فرقة عسكرية من حراس القصر السلطاني في الدولة العثمانية، كان سلاحهم الرئيسي من البلطة (الفأس) وكانت عدتهم تتألف من أربعمائة جندي تحت إمرة آغا كبير يعرف باسم «قزلر آغاسي» (أي آغا البنات وآغا دار السعادة أي العاصمة استانبول) ومهمة البلطجية في الأصل حراسة حريم السلطان العثماني سواء في داخل القصر أو في خارجه، وحراسة «الحرملك» (جناح الحريم) بشكل دائم. وكان رئيس البلطجية «قزلر آغاسي» عادة رجلاً مسناً أو مخصياً من العبيد السود أو البيض، ومكانه في التشريفات بعد الصدر الأعظم وشيخ الإسلام. وفي عهد السلطان عبد الحميد الثاني (١٨٧٦ – ١٩٠٩) تولى مهمة الإشراف على المخابرات والتحكم في من يدخل قصر «يلدز سراي» حيث يقيم السلطان العثماني. وقد يرد اللفظ بصيغة «قيزلر آغاسي» أو «قزلار آغاسي» أو آغادار السعادة. «ولا يزال لفظ «قزلية» منتشراً في بيروت على أنها «فتاة» أو «بنت مومس» أو من بنات الهوى».

إذا كان مصطلح «بلطجية» هو الشائع في المجتمع المصري، فإنه يقابله في منطقة الشام «الشبيحة»، وهو كما يقول د. حسان حلاق: «مصطلح عربي مشتق من الشَبَح والأشباح وهو مخلوق وهمي غير منظور، ورد في القواميس والمصادر القديمة على أنه مخلوق لا يظهر إلا ليلاً وبشكل متخفٍ ومخيف، لابساً السواد، مغطياً وجهه مشبوح الذراعين، وقد اعتمد هذا الأسلوب وهذا اللباس بعض الجماعات في الشرق والغرب للوصول إلى غاياتهم غير الشريفة وغير الشرعية والقانونية، وقاموا بأمور منافية للأخلاق وللقوانين وللشرع، وتمددوا في مناطق عديدة. استخدمهم بعض ذوي النفوذ من رجال الحكم والإقطاع وذوي المصالح العليا، أطلق عليهم لقب الشبيحة ليس لأنهم يعتمدون أسلوب الأشباح المخيف فحسب، وإنما بسبب امتداد نفوذهم، وتخفي حركاتهم ونشاطهم».

فتوة نجيب محفوظ

لم تغادره صورة الفتوة التي رآها مراراً في طفولته، كان نجيب محفوظ مجرد طفل صغير يسمع جلبة في الشارع فيهرع تجاه النافذة، من فتحة صغيرة يسعى أن يكتشف ما وراء ضجيج الأصوات، يقف خلف الضلفة الخشبية وينظر بحذر ممزوج بشغف غير خفي إلى هذا الرجل القوي مفتول العضلات؛ ثابت كما شجرة على الأرض وحوله جمع غفير من الناس يهنئونه بعد فوزه في معركة انتهت لتوّها في خلاء حي الجمالية، الحي الذي كان يسكنه محفوظ وخلاءه القريب من بيته، لم يستطع في سنه الصغيرة أن يميز الناس البسيطة من أهل الحارة من صبيان ورجال الفتوة الكبار، لكن المشهد مهيب ويغذي خياله الطفولي، ثمة شيء كان يتسلل إلى وجدانه ويخبره أن الأمر أكبر من قوة هذا الرجل الذي يطلقون عليه اسم «الفتوة»، شيء يجعل حضوره الشخصي، جسداً وروحاً، برهاناً على الحياة ذاتها، ويزيد من أسطورية الصورة لديه ومن لهفة الترقب لما يتبعها من أحداث، ولما كانت تتوه منه التفاصيل، فإنه يفتح بتلقائية طفولية النافذة على مصراعيها ليرى المشهد كاملاً دون أن تفوته خطوات المشاة المسرعين، ولا يلتفت إلى صراخ والدته التي تنهيه عن الاقتراب وتمنعه من فتح النافذة، ولأنه كان يريد الفرجة؛ يفلت من يديها التي تحاول الإمساك به ويهرول إلى السلم ليصعد فوق سطح بيتهم، فتكون رؤيته البانورامية شاملة لا تختص بزاوية معينة ولا تقف عند حدود الرؤية الضيقة للحارة وبطلها الشعبي؛ بل تتسع وتتجاوز المدى لتكون النظرة الأكثر توغلاً في مشهد إنساني يثير الكثير من أسئلة الوجود.

صحيح كان نجيب محفوظ أصغر من أن تتتابه الهواجس والأسئلة الوجودية، لكن تظل هذه الصورة ومثيلاتها هي رصيده ومخزونه الذي اعتمل واختمر في صدره وعقله حين كبر واحترف الكتابة، ونهل من الصورة مفردات وموضوعات قصصه وحكاياته. كانت نافذته الصغيرة هي إطلالته على عالم الفتوة، وكان هو نافذتنا على هذا العالم سواء من خلال السينما أو الرواية، قدم لنا نماذج متباينة للفتوة حسب الجغرافيا والتاريخ والأهواء البشرية. في مذكراته التي رواها للكاتب الراحل رجاء النقاش تحت عنوان «الفتوة»، يقدم نجيب محفوظ شهادته عن الفتوة ورؤيته لمفهومه وحضوره في الواقع، وهي ما ننقلها كاملة كنوع من التكامل بين الآراء التي تعددت نظرياً وعملياً وأكدت على أن مفهوم »الفتوة» هو في جوهره نوع من أنواع السلطة الشعبية التي ظهرت بشكل طبيعي نتيجة إحتياجات عادية تلائم تنظيم حياة الناس، لكن هذه السلطة – شأنها شأن أي سلطة في العالم- يمكن أن تمرض وتهيمن وتتسلط فتفسد وتفقد معنى وجودها ذاته وتتحول من الوقوف في صف الناس إلى الوقوف ضدهم واستغلالهم.. يقول نجيب محفوظ: (كانت ظاهرة الفتوة معروفة ومنتشرة في الحارات الشعبية، وكان نظام «الفتونة» يكاد يكون معترفاً به، بمعنى أن البوليس كان يعرف الأشخاص الذين يمارسون «الفتونة»، وأحياناً يستعين بهم عند حدوث سرقات أو جرائم أخرى، فيتم تكليف الفتوة بالبحث عن الفاعل. كان الفتوة هو حامي الحارة، وكان أغنياء الحارة يغدقون عليه العطايا خاصة في الأعياد والمناسبات، وهذه ليست إتاوة، بل هي مقابل حماية الفتوة للحارة. ففي حفلات الزفاف والأفراح والمناسبات الأخرى كان الفتوة يسير أمام الزفة حتى لا يعترضها أحد. وكانت تحدث مصادمات بين فتوات الحارات المجاورة، ويخرجون للعراك والتشاجر في أرض فضاء اسمها «أرض المماليك»، وكان «اللوري» يذهب عقب نهاية المعركة لحمل الجرحي والمصابين إلى المستشفي، وكأنها معركة عسكرية، ويعود المنتصر من أرض المعركة مزهواً بقوته.

وظل نظام الفتوة شبه معترف به من البوليس حتى حدثت واقعة «عرابي» فتوة الحسينية، وكان رجلاً رهيباً له سطوة وبطش، كما كان مشهوراً في المنطقة كلها. وحدث أن شاباً غنياً يدعى «عبدالحليم البري»، وهو ابن لأحد الجزارين، تعرض للضرب من فتوة منطقة «القبيصي» عندما ضبطه وهو يغازل فتاة في الحي التابع له. فذهب «عبدالحليم» إلى «عرابي» يشكو له فتوة «القبيصي»، واعتبرها «عرابي» إهانة شخصية له لأن «عبد الحليم» من أبناء الحسينية. فذهب عرابي إلى «القبيصي» وضرب وكسر وحطم وأطاح بعين أحد الأشخاص. قبض البوليس على «عرابي» وقدم للمحاكمة التي قضت بسجنه ٢٠ عاماً. وقررت الحكومة بعد هذه الحادثة إلغاء نظام «الفتونة»، وكان ذلك في بداية الثلاثينيات. عندما وقعت حادثة «عرابي» _ واسمه «كامل عرابي» _ كنت في الأسكندرية، وقرأت التفاصيل في الصحف التي تابعت الحادثة بدقة باعتبارها حدثاً هاماً. وشاهدت صورة «كامل عرابي» تتصدر مواضع مهمة في الصحف الوفدية التي كنت أتابعها مثل «الجهاد» و«كوكب الشرق». ونشرت له صور وهو يمتطي الحصان، لأنه عندما هاجم منطقة «القبيصي» كان يركب حصانه، وربما كان سر الإهتمام الإعلامي به يرجع إلى أنه كان أكبر وأشهر فتوة في مصر، وكان فتوة الحسينية بالذات مهماً وله شأن للدرجة التي ظهرت معها أغنية تعبر عن هذه الأهمية، وأذكر من كلماتها:

إيش يا بو داود..

ده إحنا فري جود..

ده إحنا فتوات الحسينية..

وعندما خرج «عرابي» من السجن إفتتح مقهى، وهو موجود حتى الآن ومشهور، ومازال يحمل اسمه. ولم يكن المقهى يحمل اسمه في البداية، حيث كان ممنوعاً من ذلك، فاضطر لوضع اسم خاله «أحمد عطية» عليه، ولكنه اشتهر باسم «عرابي».

تعرفت على «عرابي» بعد خروجه من السجن وكنا _ أنا وأصدقائي _ نذهب للجلوس في مقهاه، وكان أحياناً يتشاجر معنا لأنه كان محباً للهدوء والنظام، ويكره أن يصفق أحد بيديه لاستدعاء «الجرسون». وكان صوتنا يعلو كثيراً وندخل في فاصل من المشاغبة البريئة. فلما يضيق بنا يتجه نحونا ويقول في غضب: «هذا مقهي أم مدرسة أيها الأفندية؟. من الغد لا تدخلوا هذا المقهى».. فننتقل إلى مقهي «الفقي»، وهو مقهى صغير في آخر العباسية. وبعد عدة أيام يمر علينا «عرابي» في بيوتنا، يصالحنا ويعلن إنتهاء فترة الطرد، ونعود إليه من جديد .

في أيام الإنتخابات كانت «قهوة عرابي» تتحول إلى معسكر لأنصار الوفد، لأن عرابي كان وفدياً، وكان كبار السياسيين من أهل الحسينية مثل الشواربي باشا وأحمد ماهر باشا يخطبون ود «عرابي» حتي يساعدهم في كسب أصوات الناس بما يتمتع به من تأثير جماهيري رهيب. ورغم السنوات العشرين التي قضاها في السجن إلا أنها لم تؤثر على شخصيته، وكان شكله وتركيبته يوحيان بالزعامة، وفيه هيبة سعد زغلول، وكان في صوته شموخ لأنه تعود أن يأمر فيطاع.

وعندما كان نظام الفتوات شبه معترف به من الحكومة، كان الفتوة لابد أن يتمتع بصفات خاصة مثل القوة الجسمانية والبدنية والشجاعة _ لأنه يدخل في معارك مستمرة _ وكان لابد أن يتمتع بالذكاء الحاد حتى يستطيع كسب الناس. كما كان يتمتع بقدر كبير من الشهامة والرجولة. وبعد إلغاء نظام الفتوة تحول الفتوة إلى «بلطجي» لا يتورع عن فعل أي شيء، ومنهم من تحول إلى «قواد» في البيوت السرية في فترة الحرب العالمية الثانية. وسبحان مغير الأحوال، فقد كان للفتوات دور وطني حين كان معترفاً بهم، وخاصة في أيام ثورة ١٩١٩، وأكبر مقاومة واجهها الإنجليز على المستوى الشعبي كانت من الفتوات، وأحياناً كانوا يحفرون في الأرض حفراً كبيرة للإيقاع بالسيارات العسكرية التابعة للجيش الإنجليزي.

ومن الحوادث التي لا أنساها أيام إشتداد المظاهرات والثورة، قيام الفتوات باحتلال قسم الجمالية، ففي يوم كنت أجلس في النافذة المطلة على ميدان «بيت القاضي» _ وكنا في عز النهار _ وفجأة شاهدت مجموعة فتوات خارجين من حارة «الكبابجي»، ومجموعة أخرى تخرج من حارة «الحسيني»، وثالثة تخرج من «خان جعفر»، ورابعة من عطفة «النحاسين»، والتقت المجموعات الأربع في ميدان «بيت القاضي»، وكانوا يحملون «شوم» _ عصا غليظة _ في أيديهم، وهجموا على مقر قسم الجمالية وقاموا بالاستيلاء على الأسلحة التي كانت بحوزة عساكر البوليس في القسم. هذا الهجوم رأيته بعيني وأتذكر كل تفاصيله. وظلت هذه الذكريات عن الفتوات مختزنة في ذاكرتي منذ أن شاهدتها في طفولتي وصورتها في عدد كبير من أعمالي الروائية» .

ظل خيال الطفل الصغير يراوده واقع الفتوة، حتى لما غادر مع أسرته حي الجمالية إلى حي العباسية، كان يستنهضه من ذاكرته ويعيد تشكيل الصورة في ذهنه حسب المستجدات التي يمر بها، ومن هذه المستجدات كانت السينما التي أسهمت في تعميق الحالة لديه وإبراز خطوط أخرى في الصورة تنبه لها باكراً، يقول محفوظ في كتاب (نجيب محفوظ يتذكر): «انتقلت إلي العباسية. اشتبكت صورة الفتوة مع صورة الشجيع الذي رأيته في السينما. كنت أرى أفلام الشجيع في سينما الكلوب المصري وعمري أربع سنوات. سينما الكلوب أقدم سينما في القاهرة تقريباً. في العباسية كنا نسكن في حي متوسط لكنه يقع بين منطقتين شعبيتين. الحسينية وكان لها فتوة، والوايلي وكان له فتوة. الأحياء الراقية طبقياً والتي كان من غير الممكن ظهور فتوة منها، كانت تتبع فتوة أقرب حي شعبي، يعني العباسية كانت تتبع عرابي فتوة الحسينية، ومصر الجديدة تقع في نطاق فتوة الوايلي».

السينما كما الواقع كانت مدخله الأول إلى عالم الفتوات، رأى في شجيع السينما الذي يستحوذ على الشاشة الفضية بعضلاته؛ فتوة الواقع الذي يسيطر

على الحارة بـ «نبوته»، فتماهى النموذج الواقعي مع الصورة في خياله وكانت النتيجة شخصية الفتوة التي تعددت في روايات نجيب محفوظ، لكن مع بعض البحث نكتشف أن فتوة الروايات الذي عرفناه سينمائياً كبطل خرج إلينا من عالم الأدب، هو في الأصل سينمائي. صنعته السينما في البدء وشكلت ملامحه ونسقه البطولي، ولما نجح فتحت لها الرواية أبوابها ودخلها منتصراً. وكان فيلم »فتوات الحسينية» ١٩٥٤ إخراج نيازي مصطفى هو إشارة انطلاق الفتوة في روايات محفوظ التي كانت في مجملها تتمحور حول شخصيات تسعى لتأسيس قيم العدل والحرية والخلاص والحب والسعادة، وكانت «الحرافيش» هي الرواية الأبرز في تناول السيرة الشعبية لفتوات الحارة المصرية وتاريخهم.. يعني كان فيلم «فتوات الحسينية» بأجوائه المذهلة التي اختلط فيها التراث الشعبي بالصورة الشكلية لقصص الـ «ويسترن» الأمريكية، هو »بروفة» نجيب محفوظ في الكتابة عن هذا العالم قبل ظهور روايته »الحرافيش» في منتصف الستينيات.

كانت الرواية التاريخية هي محط اهتمام الأديب الكبير في بداية مشواره السردي: (عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة)، اتساقاً مع تيار «البحث عن الهوية» الذي ساد حينذاك ضمن تيارات التغيير فى المجتمع المصري، لم ينفصل لجوئه إلى التاريخي عن الواقع؛ فجاءت خطواته اللاحقة تسرد هذا الواقع وترسم معالم الحارة ، لفت ذلك انتباه المخرج صلاح أبو سيف (أحد رموز السينما الواقعية) الذي عرض عليه كتابة السيناريو، وصاغا سوياً (مغامرات عنتر وعبلة) عن قصة الشاعر عبد العزيز سلام، تأخر عرض هذا الفيلم حتى عام ١٩٤٨، بينما سبقه فى الظهور فيلمهما الثانى (المنتقم) ١٩٤٧، والذى شارك أيضاً «محفوظ» المخرج فى كتابة السيناريو له عن قصة للكاتب إبراهيم عبود، من هنا بدأ إبداع نجيب محفوظ يتقاطع بين الرواية والسينم، حيث قدم فى نفس زمن كتابة ونشر روايتيه (خان الخليلى) ١٩٤٦ و(زقاق المدق) ١٩٤٧، تدور أحداثهما فى الحارة المصرية التي ميزت أعماله لاحقاً وأسست لـ

«الحارة محفوظية» وفيها شخصية (الفتوة) الذى يحميها ويدافع عنها ضد فتوات الحارات المجاورة.

قد يكون هناك ظهور لشخصية الفتوة في رواياته قبل فيلم «فتوات الحسينية» وقبل أن يجسده بطلاً شعبياً رئيسياً في رواية «الحرافيش»، لكنه كان ظهوراً غائماً وغير مؤثر في الأحداث.. مجرد شخصية هامشية في الأغلب، كما ظهر مثلاً المعلم «نونو» في «خان الخليلي» كرجل طيب خفيف الظل، يهتم بحاراته ويتابع أمورها في هدوء لا يمنعه أن يلعن الدنيا مراراً وتكراراً: «ملعون أبو الدنيا» لأنه أعطته ظهرها وليس حظها، كذلك ظهرت شخصية المعلم «كرشة» فى «زقاق المدق» صاحب المقهى الذي لا يهتم سوى بملذاته وهو رهن إشارة من يدفع له، ولا يهمه ما يدور حوله؛ على طريقة مقولته الذي يشهرها في وجه الجميع: «لكم دينكم ولى دين». في حين غابت شخصية الفتوة في أعماله التي أعقبت هاتين الروايتين باستثناء «بداية ونهاية» التي أبرزت نموذج البلطجي وليس الفتوة، كما انشغل «محفوظ» مع صلاح أبو سيف فى الكتابة السينمائية سواء كتابة القصة أو السيناريو: (لك يوم يا ظالم) ١٩٥١، (ريا وسكينة) ١٩٥٣، (الوحش) ١٩٥٤، ثم شارك فى كتابة سيناريو (جعلونى مجرماً) ١٩٥٤ مع الفنان السيد بدير ومن إخراج عاطف سالم.. وفي نفس العام تظهر شخصية الفتوة كاملة التكوين في فيلم «فتوات الحسينية» إخراج نيازي مصطفى وإنتاج محمد فوزي، وهو الفيلم الذي أعلن في نهايته انتهاء نظام الفتونة بحلول الشرطة ودخولها المشهد باعتبارها النظام الجديد الذي يرعى الأمن في الشارع. وتدور أحداث الفيلم فى إحدى أحياء القاهرة القديمة، وفيه يستلم الابن عصا الفتوة من أبيه، ويتعلم منه كيفية القتال بـ «النبوت»، ويتأهل لأن يكون فتوة في منطقة الحسينية، وتتصاعد الأحداث بالصراع بين الشاب وبين الفتوة الحالي الطاغية، والذى ينافسه على حب نفس الفتاة، أبرز الفيلم تفاصيل الحارة بفتواتها، وتعددت من بعده نماذج الفتوات في أدب نجيب

محفوظ، كما جاء في رواية «أولاد حارتنا» ١٩٥٩ التي تسرد هذا التعدد لفتوات الزمن الماضي.

يبدأ فيلم فتوات الحسينية بـ (آفان تيتر).. صورة مقربة للسماء في ليلة شتوية ينتابها الرعد والبرق الذي ينزل بصيص من ضوئه على صورة لأحد الفتوات الماضي غير البعيد، اسمه مكتوب على الصورة «بيومى العترة فتوة الحسينية»، يتسع الكادر ويظهر شاب قوي وحماسي وهو ينظر بجانب عينه إلى الصورة القديمة ثم يتجه إلى صاحبها الراقد في فراشه مريضاً لا حول له ولا قوة بطل الفيلم؛ ويبدأ بينهما حديث غاضب يرفض فيه الشاب السكوت عن الثأر ممن غدروا بالأب المريض الذي كان فتوة الحسينية ذات يوم، يحكي الأب عن خروجه من الحارة ليلاً بأسرته الصغيرة بعد الغدر وفقدانه هيبته: «مادام الفتوة انضرب ما يقدرش يورى وشه لأهل حتته». ينتفض الابن الشاب واسمه زقلط (فريد شوقي) معلناً أنه سيذهب إلى الحارة وينتقم ويستعيد بيتهم المسلوب، يسانده في ذلك شقيقه الصبي الصغير (أحمد)، بينما الأب يحاول أن يثنيهم عن ذلك: «ده وقت راح وانتهى يا ابني»، لكن الشقيقان يصممان ويردد الابن الأكبر: «العين بالعين ، والسن بالسن»، فيرضخ الأب الذي يحتضر ويوصي بـ «عدم البدء بالشر» لأن البادئ أظلم ، و«عدم الافتراء» لأن «المفترى عمره ما يكسب»، ثم يعطي النبوت الخاص به لابنه ويخبره أنه حقق به العجائب ويقول له: «ده أحسن صاحب أفوته لك يا زقلط»، ثم يذكره قبل الرحيل بالعلامة التي تدلهم على بيتهم القديم وهو تمساح محنط، وينغلق الكادر على الأجيال الثلاثة: الأب العجوز، الابن الشاب، الابن الصبي.. ونفهم من حركتها موت الأب وحلول الابن الشاب مكانه.

الصدفة تنتظرهم وهم في الطريق وعلى مشارف الحارة حيث جلسا يرتاحان من تعب المشوار، لتحدث أول مصادفة فى الفيلم، والقائمة على ظهور بطلة الفيلم الأنثى، فتظهر العالمة «زبيدة» (هدى سلطان) بينما يهجم مجموعة

من اللصوص على عربة الحنطور التى تركبها ووصيفتها، فيهب »زقلط« لنجدتهما، وينقذهما بالفعل وتبدأ أول شرارة حب بينهما؛ فتوة يتسم بمواصفات البطل الشعبي المطحون ولديه قلب مثل أي إنسان ينبض بالعواطف، لكنه غير الكثيرين يحمل أحلام الفقراء على كتفيه.. المهم أن هذه الصدفة هي التي ستجعل من الفتوة «جعلص» (محمود المليجى) غريماً له، وهو الذي تصادف أيضاً خروجه من السجن إلى الحارة في هذا اليوم بعد ثلاث سنوات. عودة مزدوجة لبطله الشهم »زقلط« الذي يتأمل المكان ويتربص بالمرأة الفتوة »شطة« (سعاد أحمد) التي استولت على بيت أبيه، ونقيضه «جعلص» الذي يسحاول أن يستعيد مجده السابق، فيوافق على التحالف مع غريمته «شطة» عملاً بنصيحة شيخ الحارة «ابراهيم» لمواجهة فتوات الحارات الأخرى في الظاهر والوايلي، معتبراً موافقته هدنة حتى تسنح له فرصة الانقضاض على سلطة الحارة.

يتسم سيناريو الفيلم بالإيقاع السريع وبعمل الصدف المتتالية التي تجمع أقطاب الصراع وتولد التوتر الدرامي الطبيعي بينها، خصوصاً بحضور الأنثى الجميلة التي يشتد التنافس عليها، فيما أنهك الفقر أهل الحارة وجعلهم أتباع لأي قوي، في بداية الفيلم يظهر أحد الشحاذين وهو يصرخ: «حسنة قليلة يا جعانين يا مفجوعين»، بينما صاحب المقهى يغير الصورة التي تتصدر مقهاه حسب المنتصر، يعني يضع صورة الفتوة المنتصر محل صورة المنهزم، وتتصاعد الأحداث حيث ينتصر «زقلط» على المعلمة «شطة» ويسترد بيته، ويتجمع حوله بعض الرجال ويصبح له أتباع، لتبدأ مرحلة أكثر شراسة حيث الحرب بين الفتويين الكبيرين للسيطرة على الحارة ، فيعاود «جعلص» التعاون مع غريمته القديمة «شطة»، وينصب فخاً لـ «جعلص» يتم بعده القبض عليه ليلة عرسه على «زبيدة»، ويدخل السجن لسنوات خمس يغيب فيها عن الحارة ، تاركاً أمر قيادتها لـ «جعلص». ولما يعود «زقلط» من سجنه إلى الحارة ، تنشب المعركة الأخيرة بين الفتوات، وفى عنف المعركة تتدخل الشرطة الرسمية لتنهى الصراع،

وتقبض على الجميع، معلنة بلسان مأمور القسم: «أن من يخالف القانون ويخرج عليه، لازم يتربى».. الشرطة هي القوة الجديدة المسئولة عن حماية الحارة وتحقيق العدل بين الناس، فيضع صاحب المقهى صورته راكباً حصانه محل صور الفتوات الذين انتهى عهدهم.

قدم نيازي مصطفى في هذا الفيلم صورة متكاملة توازي قوة النص، إيقاع سريع وحركة كاميرا كاشفة لروح الموضوع وللمكان المغلق على ناسه داخل الحارة بكل تفاصيله، حيث كان يندر الخروج من هذه الحارة حسبما أراد نص نجيب محفوظ، كما استطاع المخرج أن يكمل صورته الممزوج فيها الواقع بالخيال، بالدقة في اختيار أماكن التصوير وفاعليته الأقرب للواقعية في تصوير المعارك، وكذلك الدقة في الديكور والملابس والاكسسوار والمظهر الخارجي للحارة والفترة التاريخية التي عاصرت الأحداث.

الفتوة على الشاشة
مضمون هوليودي في شكل مصري

عبرت السينما المصرية عن نموذج «الفتوة» كبطل شعبي في أغلب الأحيان على أنه نموذج إيجابي يناصر المظلومين وينفذ قوانين العدالة بطريقته، فصورة «الفتوة» كما حرصت السينما المصرية على تقديمها هي صورة تتعلق بمفاهيم مثل الشرف والنبل والقوة، أما النماذج المشوهة للبلطجية ورجال العصابات فقد أدانتها السينما المصرية بوضوح ووضعتها في خانة المجرمين الذين يلقون في النهاية الجزاء المناسب بشكل ميلودرامي فاجع، فهم إما يقتلون أو يسجنون أو تنهال عليهم المصائب من كل صوب أو تنزل عليهم الهداية الإلهية فيعلنون التوبة ويتخذون من المساجد حصناً لهم يعتصمون فيه من شرور الدنيا وغدر الزمان.. العدو الأكبر لقوة أي إنسان!!..

ونحن هنا نركز على أفلام الفتوات كملمح مميز تفردت به السينما المصرية دون سواها بحيث يمكن أن نقول بإطمئنان تام أن هذا النوع لم تقدمه سينما أخرى في أي مكان بالعالم. فقد صارت أفلام الفتوات على قلتها بالنسبة للميراث الطويل للسينما جزءً أصيلاً من واقعها وتاريخها لا يجوز أن تقدمه سينما أخرى، وهي صورة أقتبست من العالم الروائي لـ «نجيب محفوظ» الذي نقلها بدوره من حياته الأولى التي عاشها في الحارة القاهرية التي تميزت بنظام الفتونة وعالمها الذي شهده بلا شك قبل أن يحتضر، فضلاً عن سماعه لذكريات وحكايات هذا العالم من كبار السن.

وسوف نتتبع أبرز النماذج دون أن نتورط في تقديم نتيجة مضللة لا تعكس الصورة الحقيقية للفتوة سواء في الواقع أو على الشاشة، كما تورط بعض النقاد الذين كرسوا لبداية أفلام الفتوات بفيلم «الفتوة» ١٩٥٧، وهذه قراءة نقدية متعسفة، لأن هذا الفيلم لاعلاقة له بعالم الفتوة سوى عنوانه الذي ربما إختاره مخرجه صلاح أبوسيف ليتماشى مع موجة التوزيع أو المزاج الجماهيري حينذاك، فالفيلم في جوهره يرمز للصعود الرأسمالي الطفيلي في ظل أنظمة فاسدة عبر أحداث ترصد أعراض التغيير التي تصيب الأشخاص مع تغيير آليات السوق ونظامه الذي لا يعرف الرحمة، وطبعاً تخلل الفيلم بعض المعارك والضرب والتحطيم، لكنها تفاصيل تؤكد على فكرة النظام غير الإنساني الذي يحكم السوق، ولا تقترب من معنى الفتوة الذي عرفناه في الواقع أو قرأناه في أعمال نجيب محفوظ.

وهذا هو المعنى الذي عبر عنه الناقد الراحل سامي السلاموني في مقال بعنوان «فتوات بولاق.. الذين لا يعرفهم نجيب محفوظ» حيث قال: «إن الفتوة في أعمال نجيب محفوظ وخاصة الأخيرة التي تتميز بكثافة شديدة وبناء فني معين تكمن دلالته العميقة تحت السطح وليس على السطح الشكلي السهل.. هذا الفتوة ليس هو مجرد الرجل الضخم الذي يلبس طاقية أو«لاسة» و«بونية حديد» ويمسك «شومة» ويتخانق مع طوب الأرض وهو جالس على المقهى طول النهار كأي «عواطلي».. وإنما «الفتوة» هو هذا الرمز الغامض لمعان أكثر غموضاً.. قد تكون هي القوة والجبروت بمعناه المطلق.. بل والرمز لقيم عليا هي الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم وأشياء كثيرة عميقة أخرى لا أزعم أنني أفهمها إلا لو زعمت أنني أفهم عالم نجيب محفوظ الأخير الغريب الذي يدهشنا كل يوم بما يدفعنا للغوص فيه في محاولة لفهم الرموز والدلالات والمعاني الكامنة تحت السطح»..

وفي مقال آخر بعنوان «الجوع.. نموذج من سينما تحترم جمهورها» عبر السلاموني عن استفزازه من تحويل حرافيش نجيب محفوظ إلى سلسلة من

الأفلام التي استهلكت هذا الموضوع وتلك الفترة التاريخية إلى حد الإبتذال.. فحولت المسألة كلها إلى فتوات ونبابيت وسيل من الدماء يغرق الشاشة وبلا أي فهم أو وعي حتى بما يعنيه نجيب محفوظ نفسه لمفهوم «الفتوة» عنده كبطل شعبي نابع من قلب الحرافيش وهم عامة الشعب ليحقق لهم الحق والعدل ..

فيما كتب الناقد أحمد يوسف في دراسة بعنوان «فريد شوقي.. الفنان والإنسان» فقرات تحت عنوان «الفتوة» واصفاً الفنان الراحل فريد شوقي بأنه الفتوة المصري على الشاشة، ومعتبراً الخمسينيات هي المرحلة الملائمة لظهور هذا الفتوة القادر على أن ينتزع حقه بيده، وعلى هذا الأساس إعتبر «يوسف» أن الأفلام التي شارك فيها فريد شوقي تحمل ظلالاً متفاوتة من شخصية الفتوة، ومن هذه الأفلام «حميدو» (١٩٥٣) و«رصيف نمرة خمسة» (١٩٥٦) والإثنان لنيازي مصطفي. ويقول: لكن مع أفلام أخرى سوف تصبح شخصية الفتوة أكثر نضجاً وإكتمالاً. ولم تكن مصادفة أن تتطور تلك الشخصية على أيدي نيازي مصطفي وصلاح أبو سيف، اللذين بدأ حياتهما الفنية ببعض من أفلام المغامرات البدوية، التي تدور في الأغلب حول عنتر بن شداد. فلم تكن أفلام الفتوات عندهما تمصيراً لأفلام (الشجيع) الأمريكي، بل كانت في جوهرها إمتداداً لملاحم الفرسان. لقد إكتشف هذان المخرجان، بأصالة حسهما الفني، وعبر قصص الأفلام البدوية التي كتبها_ في الأغلب _ بيرم التونسي، أن شخصية الفتوة، الذي يتمتع بالنبل حتي لو كان خارجاً عن القانون، قد لمست وتراً حساساً أصيلاً وحقيقياً داخل المتفرج العربي، وأعادت إلى ذهنه، ربما بشكل غير واعي، صورة الفارس أو الفتوة القديم، الذي كان يسمع عنه في الملاحم والسير الشعبية، وهو يجندل خصومه ويصرعهم الواحد بعد الآخر.

وفي معظم أفلام فريد شوقي التي دارت حول عالم الفتوة، سوف تجد ظلاً من هذا الفارس، وبعضها من الفتاة الرقيقة التي تشبه عبلة، ونسخة معاصرة من شيبوب، تابع عنتر، خفيف الظل الذي ينقذ فارسه عند الشدائد. لكن من المؤكد

أنك سوف تجد في كل تلك الأفلام الفكرة المحورية التي تتردد دائماً في الأدب الشعبي المصري والعربي: إن الخير ينتصر دائماً على الشر، مهما طالت المعركة، لكن لابد أن يتسلح الخير بالقوة، وأن يتجسد في صورة (الفتوة).

هذه الصورة التي رأى «يوسف» أنها بارزة في «أبوالدهب» (١٩٥٤) لحلمي رفلة، وأكثر نقاءً وربما أكثر أسطورية في «فتوات الحسينية» (١٩٥٤) لنيازي مصطفي. بل ويدرج «يوسف» ضمن قائمة سينما الفتوات أفلام مثل «سواق نص الليل» (١٩٥٨)، و«أبو حديد» (١٩٥٨)، والفيلمان لنيازي مصطفي، والغريب أن أحمد يوسف وضع أيضا فيلم «باب الحديد» (١٩٥٨) ليوسف شاهين ضمن أفلام الفتوات على الرغم من أن جمهور الترسو حطم كراسي دار العرض احتجاجاً على ظهور فريد شوقي «ملك الترسو» في شخصية أبو سريع الذي يعمل حمالاً في محطة السكة الحديد يناضل من أجل تأسيس نقابة تحمي زملائه من الإستغلال، ولم يقبل الجمهور بالطبع أن يظهر «وحش الشاشة» من دون أن يوزع لكماته وضرباته على الأشرار.

يستمر يوسف في تقديم نماذج غريبة من الأفلام باعتبارها تقع ضمن أفلام الفتوات حتى يصل إلى «فتوات بولاق» أيضا لنيازي مصطفي، و«الشيطان يعظ» لأشرف فهمي، وكغيره من النقاد يؤرخ د.أحمد يوسف لبداية أفلام الفتوات بفيلم صلاح أبو سيف (الفتوة)، وربما أراد من ذلك أن يفخم من صورة فريد شوقي الذي وضعه في إطار الممثل «الفتوة» الذي يحقق رغبات الضعفاء على الرغم من أن هذا التوصيف يدل على مفهوم أوسع للبطل الشعبي يمكن ترجمته بالتعبير السينمائي الشائع «شجيع السيما» الذي لايشترط بالضرورة أن يكون فتوة!!.

في كتابه «نجيب محفوظ على الشاشة» يؤكد هاشم النحاس أن أفلام الحرافيش والفتوات تسعة، أهمها فيلمان، جاء أحدهما من خارج ملحمة الحرافيش وهو فيلم«الشيطان يعظ» ١٩٨١ عن قصة الرجل الثاني وأخرجه أشرف فهمي

عن سيناريو لأحمد صالح، والآخر جاء من داخلها وإن إستوعب أكثر من حكاية منها، صاغها معاً في قصته، وهو فيلم «الجوع» ١٩٨٦ لكاتبه مصطفي محرم مع مخرجه علي بدرخان واللذان استمداها من حكاية »سارق النعمة» من حكايات الحرافيش.

وفيما عدا هذين الفيلمين: «الشيطان يعظ» و«الجوع» من أفلام الفتوات أو الحرافيش ومايشابهها، فإن «النحاس» يعدد بقية أفلام الفتوات لنجد فيلم «فتوات بولاق» ١٩٨١ إخراج يحيي العلمي عن قصة من مجموعة «حكايات حارتنا». و«المطارد» ١٩٨٥ لسمير سيف و«شهد الملكة» ١٩٨٥ لحسام الدين مصطفي و»الحرافيش»١٩٨٦ لحسام الدين مصطفي » التوت والنبوت»١٩٨٦ إخراج نيازي مصطفي و»أصدقاء الشيطان» ١٩٨٨ إخراج أحمد ياسين والمأخوذ عن حكاية (جلال صاحب الجلالة) وفكرته الأساسية حول الفتوة الذي يخاوي الجن أملاً في الخلود .

بينما يعتبر المخرج سمير سيف أن فيلم (فتوات الحسينية) ١٩٥٤هو البذرة الأساسية لكل هذه الأعمال الأدبية والسينمائية، وهو من إخراج نيازي مصطفى وقد كتبه نجيب محفوظ مباشرة للشاشة (تشير عناوين الفيلم إلى إشتراك المخرج نيازي مصطفى في كتابة القصة والسيناريو مع نجيب محفوظ). وتضمن العديد من الأفكار والشخصيات والأجواء التي إعتمدت عليها قصص نفس الكاتب فيما بعد، وبالتالي الأفلام المأخوذة عنها. كما يؤكد سيف في كتابه «إخراج أفلام الحركة.. تجربتي في السينما المصرية «أن فيلمه «المطارد» إعتمد علي الحكاية الرابعة من الحكايات العشرة التي تكون ملحمة «الحرافيش» للكاتب الكبير نجيب محفوظ، والتي تتبع الأجيال المختلفة لأسرة عاشور الناجي رمز الفتوة العادل النبيل، في بناء ضخم يتناول العلاقة بين القوة والعدل في توافقهما أحياناً أخرى مع نوازع النفس البشرية، وملحمة «الحرافيش» رغم أنها تزخر بالعديد من التفاصيل الواقعية الشعبية إلا أنها تتميز بنغمة أسطورية

تضفي بعداً ميتافيزيقياً على أحداثها. ورغم وحدة الفكرة العامة التي تنتظم فيها هذه الحكايات العشرة، إلا أن لكل حكاية منها فكرة أساسية فرعية جعلت من الممكن أن تصبح أية حكاية منها أساساً لفيلم مستقل، وهو ما حدث بالفعل إذ أنتجت ستة أفلام إعتمدت جميعها على حكايات ملحمة«الحرافيش»، علاوة على فيلمين آخرين هما «الشيطان يعظ» (١٩٨١) و«فتوات بولاق» (١٩٨١) عن قصتين لنجيب محفوظ تدوران حول عالم الفتوات أيضاً.

يبرز أيضاً فيلم «سعد اليتيم» الذي استلهم يسري الجندي قصته من التراث الشعبي. وكتب السيناريو والحوار عبد الحي أديب وأخرجه أشرف فهمي، يحمل هذا الفيلم الذي جاء من خارج حرافيش نجيب محفوظ، قضية ذات طابع سياسي. حيث بدت فكرة الفتوة من خلاله معبرة عن العصر الذي ظهر فيه الفيلم، فجاءت كإنعكاس للحرب الباردة بين المعسكرين: الشرقي والغربي (الإتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية) وذلك عبر صراع بين قطبين من الكبار.. أحدهما هو فتوة قديم يحاول أن يجاري العصر ويفرض سطوته بطريقة عصرية فيلجأ إلى ضفاف الرأسمالية بعد أن ينهل من نهرها مستتراً برداء التجارة، والآخر هو قاتل لأخيه مازال يؤمن بأن النبوت هو الصوت الوحيد المسموع وأن البقاء دائما للأقوى وبالطبع فهو يصر على التمسك والتشبث حتى آخر نفس بالمواصفات التقليدية للفتوة معتبراً إياها فخراً وربما شرفاً لا يمكن التفريط فيه، هذه هي الفكرة الرئيسية في الفيلم الذي تضمن مفاهيم سياسية أخرى كاللعب على تيمة الدور اليهودي وممارساته الخبيثة في التاريخ العربي ولا سيما المرحلة الحديثة منه، كما يقدم الفيلم لفكرة وفلسفة «الفتوة» في الوجدان الشعبي المصري، كما يقول سامي السلاموني، حين يحدد الفيلم بوضوح وحسم موقفه بين مفهومين «للفتونة» مفهوم الفتوة العادل الذي يدعو لقيم الخير والحق وعدم إستغلال الفقراء بفرض الأتاوات علي أرزاقهم لمجرد أنهم ضعفاء وفي حاجة إلى من يحميهم.. وهذا هو الدور الصحيح «للفتوة» في الوجدان

المصري. في مقابل مفهوم القوة الغاشمة التي تفرض سلطتها على الجميع لسلب أرزاقهم وإنتزاع ناتج عملهم ماداموا ضعفاء ومستسلمين لقوة أكبر منهم لم يفكروا أبداً في التصدي لها بالمقاومة..

الصورة هنا بدأت تتضح ملامحها في هذه النوعية من الأفلام التي يبدو أن السينما المصرية استثمرتها كنوع من أفلام الحركة والأكشن التي حققت نجاحاً جماهيرياً حين عرضها، فأصبحت هذه الأفلام هي مجرد إستثمار لموجة رابحة أو كاسحة كما وصفها السلاموني في مقاله «حرافيش نجيب محفوظ .. الوباء القادم إلى السينما» الذي لمح فيه إلى تورط السينما المصرية في الاشتباك مع أفلام الفتوات والبلطجية والحرافيش من خلال منتجين اشتروا أعمال نجيب محفوظ دون أن يفهموا مغزاها أو بالأصح دون أن يقرؤنها لمجرد أنهم سمعوا بأنه يكتب روايات«كويسة»، ويتعاون معهم كتاب سيناريو لم يفهم غالبيتهم بالقطع ما أراده محفوظ حين عاد إلى الماضي وتوغل في عالم الفتوات والحرافيش ممتطياً جواد الرموز والإسقاطات والدلالات الفكرية على الحاضر بكل قسوته وخشونته وسطوته اللا إنسانية، واكتفى هؤلاء الكتاب بتقديم رؤية سطحية وساذجة لم تبتعد عن إطار واهي يحيط بصورة بالية تتكون تفاصيلها من نماذج مسحوقة لحرافيش ضعفاء وفي معظم الأحوال هم صعاليك يعيشون في قاع المجتمع.. وفتوة يملك قوة «الثور» ونبوت يدعم قوته، وهي الرؤية التي رصدها السلاموني في نفس المقال حين قال ساخراً: كلهم معلمون بجلاليب يلفون رؤسهم بملايات سرير ويمسكون بالشوم الغليظ ويضربون بعضهم فتوة بعد فتوة.. وكلما فاز أحدهم بالفتونة أصبح اسمه «سيد المعلمين» ودقت المزيكة وصاحت بعض وجوه الكومبارس القبيحة التي لا تصلح إلا لتجار المخدرات: «اسم الله عليه.. اسم الله عليه».. ثم يبدأ الفيلم يدخل في نفس المشاكل التافهة المكررة التي نجترها من مليون سنة ولكن التي إرتدت فقط الأزياء البلدية هذه المرة ووسط أكبر كمية من ضرب النبابيت.

هذه الرؤية التي تبنتها السينما المصرية مع أفلام الفتوات أو الحرافيش أو أياً كان المسمى التي إختارته لها، على قدر ما بها من بلاهة غير مستترة وجهل شديد لا يحسد عليه صناعها الذين إقتطعوا حكايات حرافيش نجيب محفوظ وتوزعوها ليخرجوها من سياقها وترابطها الفني ولتتحول هذه الملحمة الجميلة إلى مجموعة من الأفلام التافهة والساذجة جداً التي يجمع بينها، سواء المأخوذة من ملحمة الحرافيش أوغيرها، فجميعها جرى فيها استخدام اسم نجيب محفوظ واستغلال أجواء الحارة في الروايات كمكان تدور فيه الأحداث فكانت كما سبق وأشرنا مجرد جزء من موجة سينمائية عابرة، فهي علي نفس القدر أيضاً سلبت من الحارة خصائصها الحقيقية كما سلبت من كتابة نجيب محفوظ روحها وحميميتها وقدمتها كأنها بضاعة معلبة تم نقلها بلا أدنى جهد أو عناء، خاصة وأن كتابات محفوظ لا تحتاج من الأساس أن يبذل السيناريست جهداً في التغيير أو التحويل من الكلمة المكتوبة إلى الصورة المرئية، فبراعته في تصوير الأحداث والصراعات وثراء الدراما لديه إضافة إلى شخصياته الواضحة والمفعمة بالحياة وتناقضاتها، كل ذلك سهل على كتاب السيناريو عملهم، ولكنهم للأسف _كما قلنا من قبل_ إكتفوا بالقشرة..

بنفس المنطق السطحي قد يحلو للبعض إدراج فيلم مثل «الهلفوت» ١٩٨٤ إخراج سمير سيف، تأليف وحيد حامد وبطولة عادل إمام، إلى قائمة أفلام الفتوة، لوجود شخصية «عسران» (صلاح قابيل) وهي أقرب إلى البلطجي، والفيلم تدور أحداثه في أجواء مختلفة عن موضوع الفتونة ذاته.

ولن نظلم فيلم « فتوات بولاق» ١٩٨١ إخراج يحيي العلمي وتأليف وحيد حامد، إذا إعتبرناه نموذجاً صارخاً لهذه الأفلام التي إرتضت بنصيبها من القشرة، فهناك أفلام أخرى شاركته في نفس التوجه وساهمت في أفلام الفتوات بأنها حملت عنوانها ولكن تسطيح الفكرة كان أهم ما يميز موضوعاتها، كما رأينا في «فتوات الجبل» ١٩٨٠ قصة وسيناريو وحوار عبدالحي أديب وإخراج نادر

جلال الذي أبرز شخصية الشرير«حسن الوحش» الذي يتزوج فتاته رغماً عنها وفي تطور ميلودرامي يقتل علي يديها ثم يقتل حبيبها في النهاية، وفي «فتوة الناس الغلابة» ١٩٨٤ صورة أخرى قدمها السيناريست أحمد عبدالوهاب والمخرج نيازي مصطفي غرقت في الرمزية التي حاولت إبراز الصراع الدائر بين قيم الثقافة والأصالة وبين القيم المادية الجشعة والفاسدة.. والفتوة هنا هو بائع كتب قديمة يتصدى لهذا الصراع الذي قدمه الفيلم بشكل هزيل لا يتلائم مع الفكرة ذاتها، من خلال «عم كامل» (فريد شوقي) الذي يقوم بفتح محل للكتب والمجلات القديمة، بينما يحاول سيد (علي الشريف) صاحب المنزل بشتى الطرق أن يقوم بطرده من المنزل في سبيل تحويله إلى محل لبيع الملابس، وفي أحد الأيام، يعثر عم كامل بين كتبه على قلادة سحرية من يرتديها يصير خفيًا، ويقوم باستخدامها من أجل مساعدة كل من وقع عليه ظلم في المنطقة.

بينما فيلم «فتوات درب العسال» ١٩٨٥ قصة وسيناريو وحوار محمد مرسي وإخراج أحمد ثروت، نجده لا يتجاوز حدوده كمجرد فيلم مقاولات يدور في أجواء العصابات والمخدرات.. وهي نفس الأجواء التي صنعت فيلم «فتوات السلخانة» قصة وحوار يسري غريب وسيناريو وإخراج ناصر حسين.. أما فيلم «المطارد» ١٩٨٥ إخراج سمير سيف، سيناريو أحمد صالح، يستند الفيلم إلى الحكاية الرابعة من (ملحمة الحرافيش) وتدور أحداثه على خلفية من العنف والمطاردات حول تيمة «العدالة» التي بدت باهتة في مقابل العنف، وفردية البطل الذي يسير على درب المقاومة ومواجهة الطغيان وحده، وهو الخط الذي التزم به السيناريو مختزلاً حالة الفيلم في هذه التفصيلة التي تتبع حركة سماحة الناجي (نور الشريف) رمز القوة والباحث عن العدل الذي يطارده الجميع ويريدون قتله. ضعف السيناريو أنقذه في أغلب المشاهد وعي الإخراج بالموضوع والذي بدا واضحاً في اختياره لأماكن التصوير وكذلك الديكور وحركة الكاميرا وتقاطعها مع الإضاءة، ما أعطى مصداقية للفكرة، نلحظ ذلك مثلاً في

اللقطات البعيدة لبيت الناجي القديم والتي تدل على فراغه، والاضاءة الخافتة والأقرب إلى العتمة التي توحي بالسواد الذي يعيش فيه أهل الحارة المظلومين، مرات قليلة سطعت فيها الإضاءة كوميض أمل في الخلاص. كما نجح المخرج في تصوير التعارك بين الفتوات بشكل يشد الأنفاس؛ وما إن تنتهي المعركة تتحرك الكاميرا وينفتح المشهد ليكون بانورامياً كأن ما فات كان مجرد مشهداً مسرحياً، الكل متواطيء فيه: ممثلون وجمهور.

نعود إلى فيلم «فتوات بولاق» الذي إعتبرناه من أبرز نماذج سينما الفتوات التي لم تبذل جهداً وتتعمق في الفكرة، فحتى وحيد حامد كاتب السيناريو له يتحاشى الحديث عنه ويحاول قدر الإمكان تجاهله، معتبراً إياه من التجارب الأولى التي لا تستحق الوقوف عندها كثيراً، فالفيلم الذي أخرجه الراحل يحيي العلمي يعد أول خيط أفلام الفتوات والحرافيش قبل أن تتحول إلى ظاهرة سينمائية مكتملة الملامح في الثمانينيات، وهو مأخوذ عن إحدى قصص مجموعة (أولاد حارتنا) كما أنه النموذج المثالي لسينما تجارية تاجرت بالأجواء الشعبية وقدمتها في ثياب غير ثيابها، ورسمت لناسها ملامحاً لا يعرفونها شكلاً ومضموناً.. فصورتهم تبعد بعداً شاسعاً عن حقيقتهم ودارت أحداثه على خلفية العنف الناجم عن صراع الفتوات على السيطرة على الحارة، فتبدأ بانسحاب مهين للفتوة القديم ميمون (فريد شوقي) الذي يزول عهده فيستسلم لجرحه ولـ«البوظة» التي يتجرعها ليل نهار، ويحل محله الفتوة الجديد عباس، فيما يسعي محروس مبيض النحاس (نور الشريف) ليصبح فتوة كنوع من التقرب لحبيبته بسارية (بوسي) بائعة المصاغ من أجل أن (يملأ عينيها)، لكنه يخسر بعد أن تخونه حبيبته مع صديقه بيومي (سعيد صالح)، وفي تصاعد درامي ساذج يقتل محروس الفتوة عباس ثم حبيبته الخائنة ثم يصاب بالجنون في النهاية ويطارده الأطفال ساخرين منه، باختصار إن الفيلم يدور في فلك قصة تسير وفق خط درامي مسطح لمجرد تقديم صورة فجة لعالم الفتوات الذي يصوره

الفيلم من زاوية العنف والضرب والنبوت، فهذه الثلاثية التي تمنح تأشيرة الدخول لهذا العالم التي لم تفلح السينما في دخوله كثيراً. وأيضا هذه الثلاثية التي ترتكز بالأساس على العنف بقدر ما تدور حول مواضيع شديدة الخصوصية بالمجتمع المصري، بقدر ماتذهب بأفلام الفتوات إلى نقطة المقارنة مع أفلام الـ«ويسترن» في السينما الهوليودية والتي شكلت نوعاً من الأسطورة الشعبية عند الجمهور الأمريكي، حيث البطل الأمريكي الذي يغزو الأرض البرية ليحمل الحضارة ضد رغبة بعض الأشرار والهنود الحمر«الهمجيين»علي السواء!!..

لكن الفتوة في السينما المصرية ليس «كاوبوي» أو بطل «أمريكاني»، فبالرغم من مضمون العنف الذي يجمعهما وسيطرة فكرة البطل الفردي الذي لا يتغلب عليه أحد ويعتمد على عضلاته وقوته البدنية، فإن الفارق بينهما يساوي الفارق بين مجتمعين متناقضين شكلاً ومضموناً، مجتمعنا المصري الذي بالرغم من أية تحفظات إلا أن العنف ليس ملمحاً أصيلاً في ثقافته، على العكس من المجتمع الأمريكي الذي إتخذ من العنف ثقافته الخاصة ونشأ على مبدأ الإحلال والتبديل.. إحلال مجموعة من المرتزقة واللصوص تخلصت منهم الإمبراطوريات الأوروبية، فألقت بهم خلف المحيط ليعيثوا فسادًا في الأرض الجديدة، ويقتلوا أهلها الأصليين، الهنود الحمر، الذين تعرضوا للإبادة المنظمة منذ وصول كريستوفر كولومبس إليهم في العام ١٤٩٢، ومنذ ذلك الحين صارت روح الغزو هي المسيطرة علي العقلية الأمريكية حتى لو قالت أفلامهم غير ذلك.

على أي الأحوال فإن السينما المصرية تبقى أنها نهلت من نهر الفتوات والحرافيش وروت ظمأها لنجاح شكلي أكثر من التركيز على ماتضمنه العالم الروائي لنجيب محفوظ وما تضمنه من إشارات ودلالات فلسفية وسياسية حاول من خلالها التحرر من تسلط الفتوات وتصوير كفاح الحارة ضد القهر والظلم، وقد فعل ذلك كما يقول سامح سعيد عبود في مقاله «لا سلطوية نجيب

محفوظ»: (لنتأكد من مدى خرافية حلم المستبد العادل، ومدى حقيقة الحكمة القائلة بأن كل سلطة مفسدة وكل سلطة مطلقة فساد مطلق، وليست السلطة فحسب هي المفسدة بل احتكار أياً من مصادرها الثروة أو العنف أو المعرفة فضلاً عن الحرمان من أي منهم على السواء، فالصراع والتنافس على احتكار وحيازة أي من هذه المصادر هو أصل الشرور في هذا العالم كما رأينا ذلك في تاريخ الحارة. تلك هي حكمة التاريخ البليغة التي يلخصها الكاتب في عمله. وعبر تسع أجيال من سلالة الناجي، ظل يحلم فيها الحرافيش بمستبد عادل، فتوة وولى كعاشور الناجي الجد الكبير، يعيد عهد العدل والكرامة، وطالما تعلقوا ببعض الأشخاص إلا أنه سرعان ما خاب ظنهم فيهم، فدائماً ما نجح الأعيان في إعادة الأوضاع كسابق عهدها، وفي الجيل العاشر وبعد أن تدهورت السلالة كما لو كانت قد أصابتها اللعنة الأبدية، وطردت بقاياها من الحارة كما خسرت محبة أهلها وتعلقهم بهم، يأتي عاشور الناجي الحفيد الأخير، ليقود الحرافيش في ثورة ضد الأعيان والفتوات في الحارة متخلصاً منهم، منبئاً أهل الحارة أنه لن يكون فتوة عليهم لأنه لا حاجة لهم لفتوات بل يجب أن يكونوا جميعاً فتوات أنفسهم، وهنا وهنا فقط يخرج أهل التكية من المتصوفة الذين طالما تعلقت بهم قلوب أهل الحارة دون أن يشاهدوا أحد منهم من قبل، ليحتفلوا مع أهل الحارة بحريتهم من التسلط والقمع والقهر والظلم والخرافة).

تظل «الحرافيش» هي الرواية والملحمة التي نهلت منها السينما في معظم الأفلام، تقدم الرواية سيرة عشرة أجيال من عائلة «عاشور الناجي» وشجرة فتوات القاهرة، تلك العائلة التي سكنت حارة مصرية غير محددة الزمان ولا المكان بدقة: «انتصر عاشور الناجي على فتوات الحارات المجاورة فأضفى على حارتنا مهابة لم تحظ بها من قبل، فحق لها الإجلال خارج الميدان، كما سعدت في داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة». وكان عاشور يسهر في الساحة أمام التكية يطرب للألحان، ثم يبسط راحتيه داعياً: «اللهم صُن لي قوتي وزدني

منها، لأجعلها في خدمة عبادك الصالحين»، لكن ما أكده محفوظ في روايته أن عاشور الناجي ساوى بين الوجهاء والحرافيش، وفرض على أغنياء إتاوات كبيرة من أجل الفقراء، وفرض على الحرافيش أمرين: أن يتدربوا دائماً حتى لا تتراجع قوتهم، وأن يعتاش كل منهم من حرفة أو عمل يقيمه لهم من الإتاوات. وكان هو نفسه يعمل في بيع الفاكهة.

وهو ما رأيناه في أكثر من عمل على الشاشة منها فيلم «الحرافيش» ١٩٨٦ إخراج حسام الدين مصطفى، والذي يستعرض أسرة الفتوة سليمان الناجي وما تتعرض له من تقلبات، وكذلك فيلم «التوت والنبوت» إخراج نيازي مصطفى في نفس العام والذي ترتكز أحداثه على الجزء الأخير من رواية »الحرافيش« حيث يفرض الفتوة حسونة السبع (حمدي غيث) إتاوات كبيرة على أهل الحي ويبالغ في اضطهادهم وإذلالهم. يضطهد حسونة أسرة عاشور الناجي (عزت العلايلي) الذي تتقلب أحوالهم بين الغنى ثم الفقر الشديد. ويجبره حسونة على تطليق زوجته (تيسير فهمي) ومغادرة الحي، ثم يحاول إجبار والدها والمأذون على تزويجها له قبل انتهاء فترة العدة. يقف عاشور في مواجهة الظلم ومعه أهل الحي المطحونين.. على أي حال، فإن هذه الأفلام كانت من نوعية سينما الـ «أكشن» بكل ما يمكن أن تحتويه من عنف ومعارك وضرب النبوت وغيرها من أشكال تعبيرية عن ألوان الصراع المتباينة حسب الأحداث.

الفتوة ليس فتوة!!

كتب المخرج كمال سليم يحكي عن المواقف الصعبة التي واجهته أثناء تصويره لفيلم «العزيمة» (١٩٣٩)، الذي يؤرخ به للواقعية في السينما المصرية، فقال: (إن المنظر الذى أتعبنى أكثر من غيره هو منظر المعركة التى حدثت فى نهاية فيلم «العزيمة» ذلك لأن المنظر المذكور لم يكن بالإمكان إخراجه بصورة تمثيلية، إذ أن الحمية أخذت «الكومبارس» وكلهم من أولاد البلد وليسوا من الممثلين، فانقلبت المعركة من تمثيل إلى حقيقة.. إن كل ما ينشده المخرج هو الطبيعة، إلا أن الطبيعة كثيراً ما تفسد على المخرج الترتيب الذى رسمه، ذلك لصعوبة التوفيق بين طبيعة الضرب وبين تكوين المنظر، واضطررت من أجل ذلك إلى إعادة المنظر مرات عدة، وكنت أتحايل على ذلك بأن أصورهم أثناء البروفات ودون علمهم، حتى أستطيع أن أخرج المنظر وفق رغبتى ومن الطريف أن الفتوات الذين ظهروا في منظر المولد كانوا يتباهون بقوتهم وبعضلاتهم المفتولة، وكان من الصعب أن أقنع بعضهم بوجوب الانهزام كما يتطلب المنظر واستغرق منظر الضرب ثلاثة أيام متتالية من الساعة السادسة مساءً إلى الساعة السابعة صباحاً. وكان الوقت شتاء والبرد قاسياً، والمنظر خارجياً، ومما آلمنى حدوث الحريق فى معامل استوديو مصر، وكأن النار لم تشأ إلا أن تلتهم هذا الجزء بالذات من الفيلم، فاضطررت إلى إعادة منظر المعركة من جديد).

هنا يبدو جلياً أن رائد الواقعية في السينما المصرية المخرج كمال سليم، كما يتضح من كلامه، إستعان بـ«فتوات» حقيقيين في فيلمه (العزيمة ١٩٣٩)

الذي يعد أول فيلم عن الحارة المصرية، بل واستطاع أيضاً أن يستغلهم جيداً في مشاهد المعارك و«الخناقات» التي قدمها في هذا الفيلم، وعلى الرغم من ذلك لم يخرج علينا أحد من النقاد أو حتى من المتابعين للحركة السينمائية ليمنحه ريادة أفلام الفتوات أو على الأقل يدرجه في قائمتها. وهنا أيضاً تزداد الحيرة حول إصرار غالبية النقاد على إعتبار فيلم «الفتوة» ١٩٥٧ لصلاح أبوسيف هو فيلماً عن الفتوات، بل هو أصل هذه النوعية من الأفلام، مع أنه لم يشارك فيه فتوات حقيقيين ولم تدور أحداثه حول عالم الفتوات ولم يكن بطله فتوة بالمفهوم الذي تعارفنا عليه للفتوة سواء حسب الدراسات التاريخية والشعبية أو حسب المفهوم الذي ورد في كتابات نجيب محفوظ، فمن أين إذن جاءت جرأة ضمه للفتوات؟.. هل عنوان الفيلم وحده يكفي لاعتباره كذلك؟!.

إذن، فالمسألة برمتها تبدو شكلية، أي أن دخول فيلم الفتوة بالرغم من وضوح قضيته وموضوعه وهدفه إلى هذا العالم الغامض للفتوات هو دخول شكلي إعتمد فيه بعض النقاد على المواصفات الشكلية للبطل الذي يأخذ حقه بذراعه وعضلاته مما يثير إعجاب جمهور المظلومين الباحثين عن نصر أو بطل يسترد لهم حقوقهم الضائعة ولو من خلال أوهام الحكايات الخيالية على الشاشة، وهو أمر يحرك العواطف الشعبية المكبوتة التي تتسرب بقوة مع بطل من هذا النوع معبرة عن أشد حالات الحماس لبطل يستطيع أن يقهر الشر بقوته الفردية، كما إعتمد أيضاً على الضرب والعنف الذي ملأ الشاشة على خلفية أحداث الفيلم، وهي مواصفات كانت لازمة للموضوع الأساسي للفيلم الذي يركز على صراعات تخص السوق وأحواله، في موضوع كان واضحاً بشكل جيد لصناعه دون أي إلتباس أو خداع، وهو ما نلمسه مثلاً في حديث المخرج الراحل صلاح أبوسيف خلال محاوراته مع هاشم النحاس حين أخبره كيف صنع هذا الفيلم، حيث قال: «في مكتب فريد شوقي مر علينا أحد الأصدقاء وقال: تصوروا الطماطم النهاردة بعشرين قرشاً وكانت أمس أو أول أمس بنصف قرش. ودار الحوار حول التلاعب بأسعار الخضار وتطور الحديث عن

العصابات التي تتلاعب بالأسعار في السوق لتحقيق مكاسب خاصة يدفع ثمنها الشعب. وكنا نسمع عن الملك أنه قتل زيدان ملك السوق بسبب التنافس بينهما. أثار الموضوع إنتباهي. وكان معنا في الجلسة المرحوم محمود صبحي. كان شاباً ذكياً وواعداً كتب عدة سيناريوهات. إشترك في كتابة السيناريو إلى جانب نجيب محفوظ.

إذن فواقعية صلاح أبوسيف قادته إلى السوق ليكون مسرح الأحداث في فيلمه، لكنه لم يتعامل معه كمجرد ديكور وإنما هو الدعامة الأساسية لفيلمه الذي يكشف الوجه القبيح للرأسمالية التي غرست أنيابها في لحم البشر الضعفاء على إعتبار من يملك يحكم. وهي بالطبع ليست مجرد معادلة إقتصادية وإنما هي أساس سياسة لا تعرف الرحمة ولا ترضى لذل وقهر وطحن وتخويف الضعفاء بديلاً، وقد عرى أبو سيف هذه السياسة بأساليبها الملتوية في فيلمه ليضعها أمام ضمير المجتمع والتاريخ ويكشف زيف صورتها اللامعة.

إذا كان أي فيلم يكتسب قيمته أساساً من موضوعه أو من القضية التي يطرحها ومدى أهميتها بالنسبة لمجتمعه في لحظة تاريخية معينة، وبالطبع دون فصل هذه القضية عن الشكل أو القالب الفني التي تقدم من خلاله، فإن فيلم «الفتوة» نجح في تقديم قضيته بشكل فني متقن وبصياغة سينمائية موفقة ليكون واحداً من كلاسيكيات السينما المصرية، وفي ذات الوقت هو لا يخرج عن إطار سينما صلاح أبوسيف التي نسجت أهميتها وقيمتها بإنشغالها الدائم بقضايا الواقع المصري مع مخرج عرف كيف يكون متمكناً من أدواته وسيطرته التامة على حركة الكاميرا والممثل .

إن الموضوع الأساسي للفيلم هو سوق الخضار.. الصورة المجسدة لمجتمع بنى جدرانه الساقطة على أسس هشة لاينتظرها إلا الإنهيار، وهو نتيجة طبيعية لصراعات المصالح والتحالفات التي تنفجر يومياً بالسوق أو بالمجتمع.. لا فارق، هذا هو الخيط الذي يمر عبر الأحداث؛ فيشكل العلاقة داخل السوق

بين التجار والمستهلكين.. تلك العلاقة الشائكة التي رسمت صورا متعددة لبشر تلخصت همومهم وعواطفهم حول فكرة الربح والخسارة، فالكل مهموم بالمال والمزايدات والمؤمرات والخيانات، وعجلة السوق لاتكفيها ضحايا، كهذا المجنون الذي خسر تجارته بعد أن تآمر عليه أبوزيد كبير معلمين السوق، وهو يعطي إحساساً منذ طلته الأولى أنه ليس الوحيد وليس أيضاً الأول والأخير الذي تعرض لهذه المذلة.

في السوق يسيطر أبوزيد (زكي رستم) على كافة الأمور بتحالفاته المشبوهة مع رجال الملك.. وبالطبع مع الملك نفسه، فيتبع أسلوب التخويف للصغار حتي يخضع الجميع تحت جناحيه هو الذي يلعب دور رجل الملك وممثله الرسمي في السوق، وهذا التخويف وصل مداه إلى الإرهاب الذي مارسه وجسده الفنان الراحل توفيق الدقن ببراعة وهو يبيع «البطيخ الأقرع» وعندما اعترض أحد المواطنين ووصف البطيخ بحقيقته بأنه أقرع، أرهبه الدقن بأن وصفه البطيخ بأنه أقرع فقد وصف مولانا بأنه أقرع، لأن هذا بطيخ جناين مولانا، فما كان من المواطن الغلبان إلا أن هتف: «يعيش مولانا وبطيخ مولانا»، ويضيف: «وآدى مولانا على راسي أهه» ويقوم بتقبيل البطيخة ووضعها على رأسه!!

إمبراطورية الطاغية أبوزيد بدأت في الاهتزاز حين تحالف رجال السوق وتجاره مع هريدي الصعيدي الساذج الذي جاء ساعياً وراء رزقه فاصطدم بجشع أبو زيد الذي لا يسمح بصعود أي إنسان غيره، هريدي في البداية لم يكن يعرف قوانين السوق التي وضعتها المصالح المتشابكة لعدد قليل من التجار الكبار رفعوا راية الاحتكار كل السلع ليتقاسموها فيما بينهم ويمصون دماء المستهلك المسكين بل ويستنزفونه بلا رحمة، هذا غير أنهم يقفون حائلاً يمنع التجار الصغار من إقتناص فرصة للتواجد في السوق، والمثير أن هريدي حين وطأت قدميه أرض السوق لأول مرة لم تظهر عليه المواصفات التي ترشحه ليكون أحد

عتاة السوق أو حتى من رجالها الصغار، لكنه إستطاع بالتدريج أن يدرك أصول اللعبة ويهيئ نفسه ليحمل سلاحها متحدياً سطوة أبو زيد وغيره من كبار معلمي السوق، متمرداً على قوانينهم ومدفوعاً بحبه للأرملة حُسنة (تحية كاريوكا) التي ساندته وشجعته ووقفت بجواره في رحلة صعوده.. الجناح الثوري بقيادة هريدي فرد ظلال الأمان على السوق، لكنه أماناً لم يدم طويلا بعد أن نجحت ملذات مولانا وبريق مولانا وحريم مولانا وشباك مولانا في إصطياد هريدي الذي إنزلق في نفس الهاوية التي سبقه إليها أبوزيد لتدور الأحداث في نفس الدائرة المفرغة، فبعد أن زاد ثرائه توحش بدرجة كبيرة وتحول إلى محتكر إستغلالي وتنكر لزوجته خاصة بعد أن تعرف على السيدة الثرية (زوزو ماضي) التي سهلت له الدخول إلى الأوساط الأرستقراطية، وبينما استرد وعيه في الوقت المناسب. ينتهي الفيلم بمشهد يدخل فيه وافد جديد إلى السوق قام بدوره الفنان (محمود المليجي) كضيف شرف عابر مع الفنانة هدى سلطان من دون أن يحدد الفيلم لهما اسما كدليل على فكرة تكرار رحلة الصعود والهبوط من سفح السوق إلى قمة السلطة والانهيار المعاكس، حيث نرى في مشهد النهاية نفس ماحدث في مشهد البداية وتتكرر نفس العبارات ونفس قصة دخول هريدي للسوق لأول مرة.. وهكذا تأتي النهاية معبرة عن لا نهائية الحدث.. لأن الجوهر نفسه لم يتغير.

تأتي أهمية هذا الفيلم أيضاً من أنه قدم رؤيته الفكرية دون الخوض في مباشرة فجة تقدم النظام الاشتراكي كبديل ضروري وملح للرأسمالية بكل مساوئها وأمراضها في مجتمع متخلف تقوده سلطة سياسية فاسدة، وربما لم يكن صلاح أبوسيف يقصد هذه الرؤية الأيديولوجية والسياسية بالضبط، لكنه كان واعيا بما يتحدث عنه.. فهو لم يكن متعسفاً حين ربط السوق بالواقع الاجتماعي والسياسي وبالقصر الملكي والاحتكارات التي كانت تهدف إلى إستغلال المستهلك الذي كان يدفع ثمن كل ذلك بشكل فادح وظالم لآدميته التي لم ينصفها أبداً فقره، كان أبوسيف صادقاً في تصعيد الحالة التي قدمها في الفيلم ونقل من خلالها

صورة واقعية حدثت في مجتمعه وفي زمنه وحتى الآن لم تزل تحدث، لعل هذا ما يفسر ذكاء إختيار النهاية المفتوحة التي وصفها أبو سيف نفسه قائلا: «إنها نهاية جديدة وغير مسبوقة. لأن المشكلة التي يتناولها الفيلم لم تحل حتى الآن». بصرف النظر عن أن هذه النهاية كانت شكلاً فنياً جديداً على السينما المصرية حينذاك، فهي أيضا كانت إشارة تؤكد أن الفساد مازال متوغلاً في عظام المجتمع ينخر فيه كالسوس طالما أن النظام نفسه لم يتغير، فالتغيير الحقيقي لا يعني أبدا التغيير الشكلي في الأسماء أو الشخصيات أو في تبديل الأماكن.

وهنا تجدر الإشارة مرة أخرى أن العنف الذي صاحب أحداث فيلم الفتوة لا يمنحه حق دخول عالم الفتوات التقليدي، فالعنف ليس مجرد سمة تخص الفتوات وحدهم. بقدر ماهو ظلاً ملازماً أكثر لأعمال البلطجة والإجرام والتي رفعت في الغالب شعار البقاء للأقوى، والقوة هنا المقصود بها بالطبع القوة الناجمة عن عنف لا ينتهي ودماء ضحايا لا تنضب، ولعلها ليست مبالغة أو تعسفاً زائداً عن الحد إذا قلنا أن فيلم «الفتوة» بكل ما حمله من قسوة هو صورة واقعية لزماننا الحالي، فإسقاطاته لم تلق بظلالها على المجتمع المصري وما يشهده من إستفحال أمر حيتان الفساد الذين يسيطرون على كل شيء بأموالهم ونفوذهم الذين إستمدوه من التحالف مع السلطة، بل تمتد الصورة لتشمل إسقاطا أكبر.. أو ليست ممارسات العنف التي مارسها جبابرة السوق هي نفسها الممارسات التي تمارسها أمريكا علينا بكافة المستويات، سياسية وإقتصادية وإجتماعية.. أليست أمريكا هي النموذج الأقرب والأشبه بأبوزيد ورجاله الأشقياء وأمثاله من كل الأشرار الذين خلعوا قلوبهم علي أبواب السوق والاحتكار والمصلحة والأوراق النقدية بكافة أنواعها وجنسياتها، أليست أمريكا هي بالفعل النموذج الأوضح لبلطجي العصر..؟!.

مجرد سؤال يستحق التأمل ليسعى كل منا للإجابة عليه بطريقته الخاصة، فلسنا في هذا الكتاب بحاجة لتقديم إجابات مباشرة عن مثل هذه الأسئلة المتكررة.

ثلاثة نماذج
قراءة تحليلية لأفلام
سعد اليتيم / الشيطان يعظ / الجوع

من بين أفلام الفتوات يتميز فيلم «سعد اليتيم» بإنطلاقه من موال شعبي شهير عن طفل يتربى يتيماً بعد مقتل والديه على يد عمه.. وهي قصة ذات أبعاد تراجيدية نلمسها في التراث الشعبي والأسطوري لكثير من الشعوب، بل ونلمح ظلالاً لها في أسطورة إيزيس وأوزوريس عند الفراعنة، حيث يبدو سعد اليتيم وكأنه المنتقم حورس الذي يثأر لوالده أوزوريس من عمه الشرير «ست».

يبدأ الفيلم الذي قدمه في منتصف الثمانينيات المخرج أشرف فهمي عن معالجة كتبها يسري الجندي وأعد لها السيناريو والحوار عبدالحي أديب بمولد الطفل زكريا ابن المعلم فاضل الجمال (محمد وفيق) الذي يعلن على أهالي الجمالية بياناً أشبه بإعلان مباديء الثورة الفرنسية فهو يتحدث عن نهاية عصر الفتوات والإتاوات فاتحاً الطريق للشعب كقوة جديدة يجب أن تتمسك بدورها في صناعة الحياة.

يقول فاضل (ولنلاحظ معا دلالة الأسماء) لأهالي الحارة: يا أهالي الجمالية .. لقد صممت على إلغاء الإتاوات التي يفرضها الفتوات، حتى لا يعيش الظالم من مال المظلوم.

ويعترض بقية الفتوات ويردون على فاضل مستنكرين: أمال مين اللي هيدافع عن الحي يامعلم فاضل لو كل واحد من الفتوات كسر نبوته؟

ويرد فاضل مركزاً على مفهوم الشعب كجماعة وسلطة قادرة على حماية مصالحها فيقول: كل واحد من أهل الحي هيبقى فتوة.. محدش فيهم هيرفع نبوته إلا على الظالم.. واللي ما يقدرش يدافع عن ماله وعرضه مايستحقش نعمة ربنا... العدل مش هبنقام بيننا إلا إذا كل واحد فينا ضمن لقمة عيشه.. لازم نشتغل وكل واحد فينا ياكل لقمته من عرقه.. واللي قبلنا قالوا أيه: «اللي يشحت لقمته ضاعت عليه حريته».

تبدو العبارة الأخيرة مفتاحاً لفهم الفيلم كله من ناحية المضمون والشكل معاً، فهي من حيث المضمون ترجمة شعبية للشعار السياسي الشهير «من لا يملك لقمة عيشه لا يملك حريته ولا يملك قراره»، وهذه الترجمة هي التي تبرر لنا ما قلناه من أن العبارة تعتبر مفتاحاً أيضاً لفهم الفيلم من ناحية بنائه وأسلوبه الشكلي حيث توسع الفيلم في إستخدام الإسقاط المباشر، وعكس الواقع الاجتماعي والسياسي المعاصر الذي أراد المؤلف التعبير عنه بحرفية تصل أحياناً إلى حد المطابقة الساذجة بين الجو العصري وخريطة القوي والقضايا الموجودة في العالم حينذاك وبين الجو الشعبي الذي يدور في حواري القاهرة الشعبية في النصف الأول من القرن الماضي..

ما يهمنا أن خطبة المعلم فاضل بوصفه الزعيم «المستبد العادل» تعارضت مع مصالح الفتوات الآخرين الذين يعيشون علي الإتاوات التي يدفعها الشعب من أجل توفير الحماية لهم، ويتآمر الفتوات مع بدران (محمود مرسي) شقيق المعلم فاضل، وهو نموذج بارز للفتوة الغاشم الذي يؤمن بأن النبوت هو الشيء الوحيد الواقعي في حياة البؤس التي يعيشها كل من حوله من ضعفاء يستسلمون لسطوة النبوت وسلطة القهر، يتفق بدران مع زملائه الفتوات الذين إلتقوا معه على قاعدة سلب وإنتزاع حقوق الغير، ويقتلون المعلم فاضل في مشهد ملحمي مستعار من الدراما الإغريقية بحذافيرها، فالأخ يقتل أخاه، كما يقتل بقية الفتوات زوجة الأخ أثناء محاولتها الهرب بطفلها المولود حديثاً، وفي

أثناء قتلها يتلقف عبدالدايم (أحمد بدير) صديق فاضل الطفل ويحاول أن يهرب به وعندما يحاصره الفتوات يضعه في «الكاريتة» (عربة يجرها حصان) ليهرب به الحصان إلى مكان مجهول فيما يصاب عبدالدايم بالعمي ويتشوه وجهه بعد أن يحرقه الفتوات، كما يفقد جزء من عقله ليتحول إلي شخصية إغريقية نمطية تحمل النبوءة وتبحث عن الطفل المفقود والذي سيتصدى للشر وسيتحقق على يديه الخلاص من أهواله، يهيم عبدالدايم على وجهه مردداً «إنت فين يا زكريا؟!» أو « فين أراضيك يا زكريا.. يمهل ولا يهمل».

كانت «الكاريتة» قد وصلت أمام إحدى التكايا وتوقفت هناك ليجد أحد الدراويش الطفل الرضيع بداخلها فيخبر الشيخة كرامات (كريمة مختار) التي تتبنى الطفل وتربيه بعد أن تخبيء «الكاريتة» وتمنح الطفل اسم سعد..

قدم أشرف فهمي المشاهد الأولى لفيلمه بتكثيف شديد أظهر فيه أساليب القمع الذي يمارسها الفتوة بدران على أهالي الحارة وذلك قبل نزول التيترات وكأن هذه الدقائق قصة منفصلة تمهد لموضوع الفيلم الذي قدم إنعكاساً لمشاكل السياسة في العالم في الثمانينيات، حيث يمثل الفتوة بدران المعسكر الإشتراكي بقيادة الإتحاد السوفيتي حينذاك، فيما يمثل المعلم الهلباوي (فريد شوقي) المعسكر الرأسمالي الذي يفرد جناحي المال واللذة كمعادل موضوعي للنبوت (السلاح القديم للفتوة)، وهو أيضاً الذي أفرز الظاهرة الصهيونية والذي جسدها في الفيلم بمباشرة ووضوح الخواجة اليهودي موسي (توفيق الدقن) والذي يسعى طوال الوقت للسيطرة على التكية (فلسطين) بحجة أن عظام جده مدفونة فيها، وأنها أرض الميعاد التي سيجتمع فيها شمل عائلته المشتتة.. والفيلم هنا يتوغل بجرأة معلنة وصريحة في منطقة الصراع العربي الصهيوني والدور التآمري الذي لعبه اليهود في المجتمع العربي عبر أزمنة متتالية في التاريخ العربي الحديث، حيث كانوا يؤججون المعارك ويشعلون الصراعات مستخدمين كل وسائلهم من مال ونساء ومؤمرات و..أشياء أخري تهدف إلى التخريب..

وموسى اليهودي بالفيلم كان نموذجاً نمطياً لصورة اليهودي الحاقد والمخرب كما إعتدنا أن نراه في أفلام أخرى، وإن كان في «سعد اليتيم» أكثر شراً وكراهية، فوجهه كان يفضح ما يعتمل بداخله، ومنذ البداية تتضح أهدافه الخبيثة حين يظهر في مشهد يتضمن الكثير من الدلالات وهو يتجول في التكية ويطلب من السيدة الطيبة (كرامات) أن يشتريها ويهدم حائطاً فيها بحثاً عن قبور أجداده، ولكن سعد كان يقظا لما تهدف إليه هذه الصفقة فيقاومها ويقاوم شر اليهودي ويرفض بيع التكية أو التفريط في أي جدار بها.

وكما أجهد صناع الفيلم أنفسهم في تحميل الأسماء بدلالات مباشرة مثل بدران الذي يرمز إلى الخيانة في ملحمة أدهم الشرقاوي الشهيرة، وعبدالدايم تعبيراً عن الديمومة والإستمرار، وكرامات رمز الطيبة والبعد الديني، وصباح (نجلاء فتحي) رمز البراءة والطزاجة وما إلى ذلك.. امتلأ الفيلم بإسقاطات سياسية مباشرة عن الظلم والعدل وأساليب الحكم والتحالف بين الرأسمالية والصهيونية، والنزعة إلى التحرر التي سيقودها سعد الذي هو في الأصل زكريا والتي تبدو في مشهد مبكر عندما يتخلى عن حياة الدراويش على الرغم من نشأته الدينية معهم، ويتجه للعمل في «ورشة حدادة» مع الأسطى نصار (أحمد غانم) وعندما يجد أن المعلم الهلباوي يصلح «الكارتة» ولايدفع ينتقد ذلك فيقول له الأسطى نصار: اللي عايز يعيش اليومين دول لازم يطاطي..

فيرد سعد: هنطاطي لمين ولاَ لمين بس؟ للهلباوي ولاَ للإنجليز؟.. أنا بقى مش هطاطي إلا للي خالقني..

ويقطع الكادر عبدالدايم الذي أصبح مجذوباً مجهولاً اسمه «حنجل» وهو يقول: لك يوم ياظالم لا دايم إلا وجه الله.

فيقول سعد: شوف الفال، والدرويش بيقول أيه؟!.

فـ «سعد» هنا هو الثائر الحر الذي يرفض ظلم الفتوات وظلم الإحتلال الإنجليزي الذي يستعمر الوطن ويغتصب خيراته ويستغل صراعات الفتوات كنوع

من تفتيت القوى الشعبية وإشغالها بمعارك صغيرة ينهك فيها الجميع، أقوياء وضعفاء.. فتوات وحرافيش، ويبتعدون عن معركتهم الحقيقية مع المستعمر الذي يقف في طابور المتفرجين والمحايدين أثناء هذه المعارك الصغيرة مقابل رشوة يحصل عليها من الفتوات ليغض بصره عنها، وهو مطلب منشود للمستعمر لم يكن ليريد غيره.

طوال هذه المدة يستعرض الفيلم أجواء الفتوات ويقدمهم كنموذج للسلطة الطاغية التي تستخدم البطش والقمع لإمتصاص عرق الناس، ولكن من باطن هذه السلطة نفسها تخرج براعم نقيضة لتوجهاتها من خلال مفاهيم التحرر التي ينادي بها سعد والتي تذكرنا بالبيان الإفتتاحي الذي ألقاه والده المعلم فاضل في مستهل الفيلم وكأن التحرر ظاهرة وراثية!! كما تظهر براعم التحرر بصورة إنسانية أقرب إلي العاطفة ومفاهيم مؤسسات المجتمع المدني من خلال شخصية صباح (نجلاء فتحي) إبنة الفتوة بدران والتي تتعاطف مع الفقراء ضد بطش الدكروري (إبراهيم عبدالرازق) المساعد الأول لأبيها أو ذراعه الأيمن كما كان يردد طوال الفيلم.

لكن ظهور النزعة الرومانسية التي تتمثل في العلاقة بين سعد وصباح يحمل أيضاً نذير صراع نشعر بتصاعده من خلال طمع الهلباوي في الزواج من صباح لتتقاطع أطماعه ورغباته مع قصة الحب الرومانسية الوليدة.

كما أن إزدهار الرأسمالية والتي يمثلها في الفيلم الهلباوي الذي تحول من الفتونة إلى التجارة تثير أطماع بدران الذي يعاني كساداً إقتصادياً ويحاول زيادة موارده من خلال فرض الإتاوات على الهلباوي فيشتعل الصراع بين القطبين ويلجأ الهلباوي لإختطاف صباح ومحاولة الزواج منها لكن سعد ينجح في تحريرها.. بعدها يتحالف الهلباوي وموسى لإحراق التكية والإستيلاء عليها ويسعى سعد لتحريرها ويتضامن معه بدران ويعده بأن يمده ببعض الفتوات، لكنه يرد عليه ملمحاً إلى التجزئة الإقليمية والقطرية: فتوات البلد.. كل واحد منهم عاوز يدبح التاني يبقوا هيرجعوا التكية إزاي.. التكية مش هيرجعها غير أصحابها.

فيقول بدران مستهزئاً: الدراويش دول..؟! إنت عاوزهم يموتوا؟.

يرد سعد: صاحب الحق هو اللي يقدر يرجع حقه.. الحق اللي من غير قوة تحميه زي اليتيم اللي من غير أب ولا أم!.

يوافق العم على زواج سعد من صباح من دون أن يعلم حقيقته، لكن اليهودي موسى يكتشف الحقيقة بالمصادفة بعدما يتعرف «حنجل» على الكارتة ويحكي القصة ويدبر مؤامرة مع الهلباوي لفضح بدران أثناء فرح إبنته ليدفع سعد لقتل عمه إنتقاماً لأبيه.

ويكشف الهلباوي أوراقه لبدران ويساومه على قتل سعد ليتزوج هو من صباح لكن الأب يرفض ويستعطف الصديق القديم فيقول له الهلباوي هازئاً: عيب اللي إنت بتعمله في روحك ده يا بدران.. إنت مهما كان الحال فتوة.. لازم راسك تبقي لفوق.. فوق في العلالي.. وماتطاطيش لحد أبداً..

هكذا يرسم الهلباوي صورة الفتوة ويتحدث عن غرور القوة حتى في وقت إحتدام الأزمات الداخلية، وهو ماعبر عنه بدران في مشهد سابق عندما قال: «الفتونة ما فيهاش يا امة إرحميني.. الفتونة يا قاتل يا مقتول»..

وبالفعل جاءت النهاية مشبعة بالدم حيث قتل بدران الدكروري دفاعاً عن سعد قبل أن يقتله الهلباوي ويفر فيما ينتهي الفيلم ورجال بدران يطاردون «الفتوة / العدو» في صراع لا ينتهي..

وكأن سعد الذي وقف منذ دقائق في موقف هاملت يعاني وطأة الإنتقام من عمه لمقتل والده، أصبح الآن مطارداً بالإنتقام للعم والغريم الذي إختطف حلمه وهدد حياته، وكأنه بطل تراجيدي محكوم بمصير لن يستطيع الإفلات منه الفتوة في «سعد اليتيم» جاء كنموذج للسلطة الغاشمة الظالمة المتعاونة مع فساد الإستعمار والتي تعمل ضد مصالح الشعب، وبدت كما لو أنها قناع لمناقشة مشكلة أوسع من حي الجمالية وأوسع من المساحة الزمنية القديمة.. أي أن

ظاهرة الفتوة في هذا الفيلم إقتصرت تقريباً على الشكل فيما إتخذ المضمون أبعاداً أخرى أعمق وأوسع من الظاهرة التاريخية على عكس ما حدث في أفلام أخرى إخترنا منها «الشيطان يعظ» لنفس المخرج كنموذج للنوعية التي إستلهمت أجواء الفتوات من خلال أعمال الروائي الكبير نجيب محفوظ..

الشيطان يعظ.. الفقير الذي باع نفسه للشر!!.

حقق أشرف فهمي «الشيطان يعظ» في العام ١٩٨١ عن سيناريو كتبه أحمد صالح لقصة «الرجل الثاني» لنجيب محفوظ من المجموعة القصصية التي يحمل الفيلم عنوانها، ولم يخرج الفيلم عن إطار القصة أو هدفها الذي أراد أن يؤكد أن العدالة ل ايمكن أن تتحقق في مجتمع يقهر الضعفاء ولا يمنحهم حياة كريمة بل تدوسهم أحذية الأقوياء والظالمين وتركلهم أقدامهم لينزوون في زوايا الظلام والنسيان والإهمال.

يبدأ «الشيطان يعظ» بمشهد إفتتاحي «آفان تيتر» أشبه بتحية خاصة لنموذج الفتوة التاريخي كما عرفه واقع مدينة القاهرة القديمة، ولنموذج الفتوة السينمائي كما قدمه ملك الترسو النجم فريد شوقي الذي عُرف أيضاً بلقب «الشجيع» قاهر الأشرار..

«كاريتة» تنطلق بالمعلم الديناري (فريد شوقي) إلى مكان منعزل حيث يهبط بعصاه في ثقة فيما يظهر خصومه من أركان الكادر ليحصدهم واحداً بعد الآخر ويتركهم جثثاً هامدة وكأننا نشاهد أحد أفلام الغرب الأمريكي، وعلى خلفية إجتياح الفتوات لأحد الأسواق حيث نرى الكل يهرب تظهر لوحة مقحمة على جدران الحارة تحدد لنا مكان وزمن الفيلم بأنه «مصر في عصر ما قبل القانون»، وبعد إنتصار المعلم الديناري على خصومه يحييه أحد أبناء الحارة قائلا:«تسلم إيديك يا ملك»، وهي عبارة لا مكان لها في سياق الفيلم أو حواره الطبيعي وتأتي أقرب إلى تحية فريد شوقي نفسه الذي اشتهر في الوسط الفني بهذا اللقب، وقد تكررت هذه الظاهرة طوال الفيلم في لغة الحوار ولكنة

الشخصيات بل وطبيعة الملابس وتسريحات الشعر حيث جاءت في معظمها خارج الأجواء الشعبية والتاريخية التي تدور فيها أحداث الفيلم..

نرى في المشهد الأول بعد التيترات المكوجي الشاب شطا الحجري (نور الشريف) في مقهى شعبي يستعطف الفتوة العجوز طباع الديك (توفيق الدقن) لكي يلحقه بالعمل كفتوة ناشيء ضمن رجال الديناري.. في الوقت الذي يشكو فيه طباع من مضمون أغنية محمد عبدالمطلب التي وضح من عصبيته الزائدة أنها تلاحقه أينما ذهب، الأغنية تقول: «ودع هواك وانساه وانساني.. عمر اللي فات ماهيرجع تاني»، ويركز طباع على الجزء الأخير وكأنه يريد أن يقول مع الشاعر«ليت الشباب يعود يوما».. وفي هذا المشهد نعرف أن شطا «مغرم بالديناري وكل منايا أبقي خدامه.. ده بيدخل الخناقة يشطبها».

الغريب أن شطا الذي يحطم في مشهد كوميدي راديو المقهي ويضرب الصبي بالرأس لاسترضاء طباع الديك.. يقدم مؤهلاته للمعلم العجوز بأنه «يشيل حديد ويلعب بوكس» ولم يكن ينقصه إلا أن يقول أنه «روش طحن ويحرص على التدريب في الجيمانيزيوم»، لكن المعلم طباع يلقي عليه وعلى المشاهدين أول خطبة تحدد مواصفات الفتوة فيقول له: «إنت فاهم الفتونة ضرب وخناق؟ الفتونة أخلاق.. إحنا اللي بنحمي الحي ده كله.. والناس دي كلها مسئولة مننا إحنا».

هكذا يتضح تعريف الفتوة في «الشيطان يعظ» باعتباره راعي العدالة وحامي الفقراء على عكس ما شاهدناه في فيلم «سعد اليتيم»..

في المشهد التالي يظهر الديناري في إجتماع مع رجاله ويطلب تطوع أحدهم للقيام بمهمة سرية ويتردد الجميع في مشهد غريب على تقاليد الفتوات ويتقدم شطا الحجري الذي يطلب منه الديناري في سرية شديدة أن يتجول في الحارة ثم يخبره بأجمل فتاة، ويشعر شطا بخيبة الأمل بعد أن كان قد صدق ما قاله الديناري من أن «الفتونة الحقيقية مش قوة وشجاعة وبس.. الفتونة مجدعة

ورجولة وأخلاق»، ويقول لنفسه وهو يعرب عن خيبته «يافرحة أمك بيك ياشطا.. جيت تشتغل فتوة فاشتغلت _ لا مؤاخذة _ بقرنين.. بقي دي الفتونة ياعالم.. دي المجدعة والرجولة والشجاعة؟! إخص ع الرجالة» .

يجوب شطا الحارة ويكشف أن أجمل فتاة فيها هي وداد (نبيلة عبيد) إبنة عم طناحي بائع الطعمية (حافظ أمين)، وعندما يسأل عنها أمه الخاطبة (كريمة مختار) تخبره أنها مخطوبة للمعلم الديناري فيصاب بالحيرة، حتى يخبره المعلم فيما بعد أنه يريد منه أن يعاكسها ويحاول التغرير بها، وعندما يؤكد له شطا حسن أخلاقها يأمره أن يواصل المحاولات من جديد، لكن شطا يقع في حب وداد ويتفقان علي الهرب من الحارة واللجوء إلى حارة العطوف ليعيشان في حماية المعلم الشبلي (عادل أدهم) الفتوة المنافس للديناري..

عندما يتعرف الشبلي على قصة شطا يرفض إنضمامه لرجاله كفتوة، ويحاول شطا أن يدافع عن نفسه ويقول له: أن وداد إستجارت به وأراد أن يحميها حتى لا يصبح ندلاً فيقول له الشبلي: إحنا ينفعنا الندل اللي ينفذ الأوامر، مش الشهم اللي يخرج عن طوعنا».

ويقوم الشبلي بمساعدة شطا للزواج من وداد والعودة إلى عمله الأصلي كمكوجي، لكنه بعد فترة يطمع في وداد وعندما يرفض شطا تطليقها يقوم الشبلي باغتصابها أمامه بعد أن يتلقى علقة ساخنة من رجال الفتوة يضطر بعدها للعودة إلى حارته القديمة حيث نلحظ أن هذا الجزء من الفيلم يبالغ في تقديم شخصية الديناري كنموذج إيجابي للفتوة الذي يرعى أبناء حارته ويدافع عنهم ويعين المحتاج.

وعبر العديد من المشاهد نرصد حالات الصراع بين الفتوات والجولات المتبادلة ومواكب المفاخرة في حال إنتصار كل طرف منهما على الآخر.. وتبدو صراعات الفتوات في الجزء الثاني من الفيلم كمعادل موضوعي للصراعات الإقليمية والقطرية والتناحر الداخلي..

وتبرز المواجهة التي حدثت بين شطا والديناري جانباً من صفات الفتونة في زمانها، فعندما يعاتبه الديناري على خيانته له وهروبه مع خطيبته يقول شطا: بالعربي وداد حبتني واستنجدت بيا وكان لازم أقف جنبها وأحميها منك.. مش دي أصول الفتونة؟ ولا أيه؟.

يقول الديناري: بس إنت ما وقفتش جنبها.. إنت هربت بيها.. ودي أصول المعيلة؟.. ولا أيه؟.. بس فاتك إني كان ممكن أفش غلي في أهاليكو.. لكن الفتوة الحقيقي هو اللي يحمي ولا يأذي أهله.

كانت هذه المواجهة كفيلة بفتح عيون الديناري على أن إنتقام الشبلي لم يكن من شطا، بل كان من الديناري كفتوة للحارة، ومن هنا يأخذ الصراع شكلاً مباشراً بين الكبيرين حتى ينتهي بمقتل الشبلي على يد شطا، ثم مقتل شطا نفسه على يد أحد رجال الشبلي في نفس الوقت الذي يولد فيه طفله الصغير لتكتمل دائرة الموت والحياة.

الجوع.. الصورة أعمق وأجمل..

«الجوع» هو الملحمة الأشمل للفتوات، وأحد الأفلام الكبيرة للمخرج المتميز علي بدرخان وعندما قدمه عام ١٩٨٦ كنت لا أزال طالبة صغيرة في المدرسة تحلم بمستقبل أكبر من سنوات عمرها وقرأت في تلك الفترة مقالاً للناقد الكبير علي أبو شادي تعلقت من خلاله بالسينما كأداة مهمة من أدوات النضال الإجتماعي والثقافي.

يومها لم أكن قد شاهدت الفيلم في السينما، وربما شاهدته بعد ذلك بسنوات عبر أشرطة الفيديو لكن مقال أبو شادي ظل طوال الوقت هو مفتاح الفيلم، بل ومفتاح إهتمامي بالسينما وعالمها، ولذلك لم أستطع أن أكتب بنفسي ورأيت أنه كنوع من التحية الواجبة لأستاذي أبوشادي ولمقاله أن أستعير مقاله كاملاً عن الفيلم، مع إضافة بعض الإضاءات في نهاية المقال التي تركز على موضوع كتابي.

وهذا نص مقال علي أبو شادي:

الجوع .. ملحمة إنسانية عن العدل والحرية..

في المشهد الأخير لفيلم «شيء من الخوف» لحسين كمال (١٩٦٩) تدرك الجماهير أن قوتها في وحدتها.. وأن خلاصها في تماسكها فتنتفض ثائرة تحرق بيت الطاغية، وتشعل فيه النيران تخلص القرية من شره.. وفي الجوع لعلي بدرخان (١٩٨٦) يتيقن أهالي الحارة أن نجاتهم من الظلم لن يأتي إلا بالوحدة والتوحد في مواجهة الفتوة الظالم المستبد المستغل.. فيرجمونه بالحجارة حتى القتل.. وإذا كان (شيء من الخوف) يقف عند حد تفريغ الشحنة الشعورية ضد الطاغية فإن الجوع ينير الطريق إلى ما بعد الخلاص محذراً من مغبة التكرار.. مؤكداً على روح المقاومة والإستعداد.. محملاً الجماهير مسئولية المحافظة على مكتسباتها.. مصوراً في بلاغة إصرار الجماهير على حمل السلاح لحماية المستقبل والطفل الوليد وأنه بالعمل وبـ «الإيدين الشغالة» في الإنتاج وصنع السلاح.. يمكن إمتلاك ذلك المستقبل.. وعلى صوت طرقات البلطة تمسك بها يد قوية.. تنهال، في إصرار، فوق ساق شجرة تمزق صلابته.. متقاطعاً مع وجه الطفل، شديد البراءة، ينهي علي بدرخان _الجوع _ على الشاشة وأن استمر صوت الكورال_الجموع تغني أغنية العمل الشهيرة هيلا.. هيلا.. التي بدأ بها فيلمه البديع.. إستلهم علي بدرخان رائعته الجديدة من روح ملحمة نجيب محفوظ الخالدة الحرافيش بأشواق أبطالها ونزوعهم نحو الخير.. والعدل، وتوقهم للكرامة والحرية وارتكز على عناصر شتي من بنائها وشخصياتها.. مازجاً بين العديد من مفرداتها حكاياتها العشر. في الجوع كما في الحرافيش دعوة حارة إلى المقاومة والثورة ضد الظلم.. والتكاتف لتغيير الواقع الأفضل.. وإلى إعادة النظر في مفهوم الحاكم. وفي نظرية العادل المستبد الذي يحقق العدالة على حساب الحرية.. ويناقش فكرة الجوع بمعناها المادي «الجوع إلي الطعام» والمعنوي «الجوع إلى العدل والكرامة»، ويحلل في دقة فكرة

صناعة الطاغية ويحمل في جرأة مسئولية ذلك إلى الجماهير المستسلمة والتي بيدها وحدها مفاتيح الخلاص.. والتحرر.

رغم أن علي بدرخان يحدد في أول الفيلم، زمن الأحداث ومكانها_القاهرة ١٨٨٧_ إلا أن الجوع ليس فيلماً عن الماضي، بل عن الحاضر بكل ثقله ووطأته، وأن الأعوام المئة التي تفصل إفتراضاً بين التاريخين.. تؤكد أن تشابه الظروف، يؤدي إلي تماثل النتائج.. ويظل الماضي، كالزجاج الشفاف والغلالة الرقيقة نرى منه الحاضر بوضوح.. وجلاء.

ورغم أن الفيلم يدور في عالم الفتوات الأثير لدى نجيب محفوظ، إلا أنه يتجاوز الواقع المادي مشيراً إلى عالم السلطة والحكم. في علاقته بعالم الحارة _ الجماهير وجدلية العلاقة بين هذين العالمين، من خلال بناء درامي محكم، ينفصل فيه العالمان بقدر تلاقيهما ويبتعدان بقدر ما يتماسان.. عالم الحاكم .. وعالم المحكومين.. عالم الأغنياء.. وعالم الفقراء.. عالم الترف والرفاهية وعالم الفقر والجوع.. حيث ينشأ صراع مستمر بين طبقتين تعيش إحداهما على إمتصاص دم الأخري وعرق كادحيها.

في إحدى حارات القاهرة، في نهاية القرن التاسع عشر تدور أحداث الفيلم، وفي لحظة مصيرية يتغير وجه الحارة حيث يتبوأ فرج الجبالي سائق الكارو عرش الفتونة بعد أن يهزم فتوتها ورجاله دفاعاً عن كرامة أمه التي أهانها أحدهم.. وهو رغم قوته الجسدية، وأنه حفيد فضل الجبالي رمز الخير والحق والعدل في الحارة، لم يسع يوماً إلى الفتونة التي أصبحت في نظره مصدراً للقهر والإذلال والبلطجة! في مشهد سريع وبإيجاز، يصور الفيلم معاناة أهل الحارة من ظلم الفتوات وقسوتهم، حيث نراهم يطاردون بعصيهم الغليظة بائعاً متجولاً لم يستطع دفع الإتاوة المجحفة.. وتكاد هراواتهم أن تزهق روحه، مما يتسبب في هياج الحمار الذي يجر العربة الكارو التي يقودها فرج، فتتكسر عجلتها.. وتتناثر حمولتها.. ليتسابق إليها الشحاذون والجوعي.. لكن نبابيت الفتوات تنهال

على رؤسهم وينتزعون منهم ما بأيديهم من فاكهة وخضر.. ثم يستديرون إلى صاحب المحل. الذين تسببوا في تلف وتناثر بضاعته، يطلب كبيرهم، ونبوته بيده أن يعطيه عرق الرجالة!!.

يغرر أحدهم_ المعلم محروس _ بزبيدة (سعاد حسني) بائعة البطاطا، مستغلاً وحدتها، وخوفها بعد وفاة والديها فيهتك عرضها، ويتركها للضياع والفضيحة، لا يستجيب لتوسلاتها ولا لشفاعة جابر (عبدالعزيز مخيون) ابن خالته الطيب والأخ من الأب لفرج الذي يشفق عليها، ويتستر على فضيحتها.. ويتزوج منها بعد أن بقر فرج بطن محروس في معركته المنتصرة علي الفتوات.

تتجدد أحلام أهل الحارة في عودة العدل ورفع الظلم «بكرة الرزق حيتوفر للغلابة.. خلي الأعيان يعرفوا أن الله حق.. فرج عمره ما فكر في الفتونة إلا عشان يرجع الخير والعدل للحارة».. وتتجلى مظاهر عدل الفتوة الجديد الذي يحافظ على وضعه الطبقي، ويظل سائقاً لعربته الكارو يشقى يومه ويسعى لرزقه يعيد بذراعه ونبوته، الحق لأصحابه، ويملأ الجامع بحصير جديد، ويعفي الباعة الصغار من الأتاوة (الضريبة) ويضاعفها على التجار الأثرياء.. ويقف في صف مستأجر ضعيف ضد المالك القوي الذي يلقى به وبأثاثه الحقير إلى الشارع.. ويفزع من أن يلمس، أو ينفق من أموال الغلابة.. ويثير ضيق الأعيان والتجار وخشيتهم من أن يعيد سيرة جده «عايز يخلي الشحاتين أسياد الحارة.. والأعيان والتجار يبقوا شحاتين!!» ويصيب رجاله من الفتوات بالكدر والضيق بحرمانهم من السطوة والبطش، والتقتير عليهم وإجبارهم على معاملة الأهالي بالحسني.

تتوحد هذه القوى، ويؤازرها تحريض أمه وزوجته بضرورة تغيير ظروفه، وأن لأهل بيته نصيب من تلك الأموال «إمسك العصاية م النص» الإعتدال حلو.. يحاول الأعيان إزاحته بالقوة عن طريق فتوة آخر «فتوة الحلوجي» فيقهره فرج ليصبح فتوة الفتوات، ويغيرون خطتهم فيدفعون في طريقه امرأة من الأثرياء

ملك (يسرا) تأسره بجمالها، وتداعب فحولته، وتدغدغ مشاعره وتلمس رغبته المستمرة في تجاوز وضعه الطبقي، وتدلف به إلى عالم المال والثراء.

في مشهد شديد الدلالة، يصور علي بدرخان بلقطة طويلة، لحظة دخول فرج إلى منزل ملك عالم شديد الإبهار متناقض تماماً مع الحجرة الحقيرة التي كان يسكنها.. يبدو ضائعاً داخله وينتقل إلى حجرة ملك.. يتابع، ويرصد رد الفعل العنيف في نفسية فرج، بينما نسمع على شريط الصوت موسيقي رتيبة أقرب إلى الموسيقي الجنائزية، تعبر عن ضياع فرج القديم.. وتنعيه لحظة فرحه.. وترهص بما سيحدث له. من استمراء لحياة الدعة والثراء والترف، وهجرة لمهنته، والتحاقه بالطبقة الأعلى، يرفل في الثياب الغالية، يدير وكالة زوجته، وينغمس في عالم كبار التجار، وتخفت صيحته الشهيرة التي كان يرددها «فرج الجبالي عمره ما يتغير».

يقدم السيناريو، في براعة وحذق تحليلاً لكيفية تحول فرج من شخصية خيرة إلى شخصية شريرة تحت ضغط آليات المجتمع الرأسمالي والتي راح ضحية عدم وعيه بها، وجهله بأبعادها.. وافتقاره إلى مبادئ ومثل يتسلح بها في مواجهتها، وضعفه الخاص تجاه ظروفه الإجتماعية والإقتصادية، ورضوخه لتحريض أمه، الغازية الدلالة، مصدر كربه وأحب الناس إلى قلبه، في ذات الوقت، وامتثاله لنصائح ورغبات زوجته الجديدة ورعايته لمصالح طبقتها ومن ثم يتحول إلى تاجر، ينظر بعين المستغل ويتصرف بأسلوبه، وما أن تحل المجاعة في الأفق، نتيجة لقلة مياه الفيضان وأن «الخير إحتمال يقل» وتحذيرات الحكومة فيقول «إياكم والتبذير.. وكل واحد يربط الحزام علي بطنه(!!) لحد ما تمر الأزمة بخير».

وتردد أصداء العملين الكبيرين «لاشين» لفريتز كرامب (١٩٣٩) و«السوق السوداء» لكامل التلمساني (١٩٤٦) في تصوير المجاعة التي تحيق بالأهالي ويظهر تميز مخرج لاشين، وبراعته الحرفية، واهتمامه بالتفاصيل، وربما لأن المجاعة تحتل جزءً هاماً من الفيلم بينما لا تحتل نفس المساحة عند

بدرخان، وإن كان لها نفس التأثير علي الأحداث حيث يسود السلب والنهب والسرقة، ويبدأ الأهالي في الرحيل من الحارة إلي الأماكن الأخري بحثا عن الرزق.. كما تذكرنا شخصية فرج، وبذلك النموذج الفذ الذي قدمه كامل التلمساني في السوق السوداء لأبو محمود (زكي رستم) الذي تحول من إنسان طيب يمتلئ قلبه بالرحمة والإنسانية إلى غول يلتهم أقوات أهل الحارة، ويظهر في نفس الوقت الميكانيزم الذي يحكم نشوء السوق السوداء حيث تتملك غريزة الجشع من بعض التجار _ ومنهم فرج _ فيقومون بتخزين البضائع «أبيع خفيف.. خفيف.. واشتري بكل اللي معانا.. لحد السوق مايشد.. نركب السوق.. والنهاردة أبو قرش بكرة يبقي بعشرة!!

من ناحية أخرى، تتقاطع في السيناريو، مع رحلة صعود فرج.. إلى سقوطه. قصة جانبية شديدة العذوبة، بين جابر بعقله الراجح وجسده الواهن وإيمانه القوي بالله، وبالجماهير، وتمسكه بالمثل والقيم، ووعيه بمشكلات الحارة وأهلها.. وبين زبيدة التي تعيش في كنفه زوجة، لا يقربها، يحول بينهما، ما كان من محروس، تشعر نحوه بالإمتنان الذي يتحول إلى حب جارف سرعان ما يتردد صداه في قلبه يحجم عن الإفصاح به. حتي تكاد تفلت من بين أصابعه، فيتشبث بها، ويعلن عما يخفيه في مشهد من أجمل وأرق مشاهد الفيلم يصل فيه الآداء الراقي لسعاد حسني وعبدالعزيز مخيون إلى ذروة من عشرات الذرى التي بلغاها سوياً في المشاهد المشتركة طوال الفيلم. يقمع فرج ورجاله، بالقوة، ثورة الجياع، ويهاجمون الحرافيش الغلابة، يسومونهم العذاب، تكسر هراواتهم الجماجم وتفقأ العيون، وتسحق العظام «عيني علي رجالتنا.. العمر كله يسفوا التراب.. وآخر المتمة يطفحوا الدم!».

ويقف فرج مدافعاً عن حقوق التجار معلناً حظر التجول.. منذراً مهدداً متوعداً محدش يتعدى على أملاك حد.. مش عايز أي تجمهر في الحارة.. بعد

صلاة المغرب.. كل مخلوق يلزم بيته.. اللي حيخالف الأوامر.. مش حارحمه(!!) ولقد أعذر من أنذر!!

يدرك جابر ما وصل إليه من قسوة وجشع، وتخليه عن روح العدالة والرحمة، ويترك العمل معه في الوكالة، ويحاول تحريض الحرافيش.. اللي ما يدافعش عن كرامته يستاهل الموت!.. ليه ما ناخدش حقنا بإيدينا!! يطارد حلمهم بعودة الجبالي، ويحاول إنتزاع غشاوة الأمل الكاذب من فوق عيونهم، ويدرك إستحالة ذلك عبر كلمات أمه بالتبني خالته حليمة (ثريا حلمي): «الجبالي جواك .. الجبالي هو الخير.. الأمل اللي مسيره يتحقق!!».

ويقرر أن يكون هو الجبالي مصدر الخير، وفي جنح الليل راح يستولى على الأكل والمؤن من مخازن فرج، يوزعها على الفقراء باسم «فضل الجبالي» حتى يكتشف فرج أمره، ويأمر بتعذيبه وجلده والمرور به مقيداً عاري الظهر وسط الحارة ويأمر الأطفال والصبية بترديد الشتائم والإهانات يا حرامي.. يا حرامي ويدفع جابر دمه ثمنا لشهامته ونبله، وحين تحاول زبيدة إلتماس عطف فرج على أخيه، تظهر شراسته ويأمر بطردها هي وحليمة والطفل خارج الحارة، وتعليق جابر حتى الموت.. لقد اظلمت روحه وازدادت إعتاماً .. وراح يهرب من زوجته إلى فتاة البوظة اللعوب فلة (حنان سليمان) بينما راحت ملك تخونه مع أقرب رجاله، بعد أن أهانها وألقى بها على الأرض لتطاولها على الغانية التي تنفخ في روحه الجدبة «إنت ألذ راجل في الدنيا» بينما يستشعر في داخله بالضياع «كرهت كاري.. التجارة والمكسب.. والفتونة.. كرهت زينب.. وملك.. حسيت إن زي ما يكون نار قايدة جوايا!! لقد تكاملت عناصر النهاية داخلياً، وخارجياً، وأصبح الطريق ممهداً لسقوط الطاغية وتذهب زبيدة إلى الحرافيش فى الخلاء وتحرضهم على الثورة وإنقاذ جابر، وتبدأ ثورة الحرافيش وتحت ستار الليل يتخلصون من أعوان فرج واحدا بعد الآخر ويظهر فرج، وحيداً في وجه كتلة الحرافيش.. المتماسكة، يهدده فتنطلق الأحجار من أيديهم تدمي وجهه،

وتنهك جسده، ويحاول التماسك.. حتى يسقط على الأرض مضرجاً بدمائه.. يطأونه بأقدامهم في إندفاعهم نحو المخازن، ولا يبقى في المشهد البليغ سوى زوجته الأولي زينب تنعيه وتبكي على ما ساهمت بجهلها وتطلعاتها. في صنعه، والتي كانت أول من دفع ثمن رغبتها في تغيير وضعه الطبقي ويسقط الطاغية.. ومرة أخرى تكاد الجماهير أن تكرر ما حدث في رعونة، وأن تختار فتوة جديد وتأخذ عليه عهد يحكم «زي فضل الجبالي» وتتحرك خبرة الوعي في إدراك وفهم «حينقلب زي ما انقلب فرج الجبالي!! ما عدناش نآمن لحد.. ولا ليك» مشيرين إلى جابر الذي يرفض عرضهم بالفتونة، وفي لقطة علوية، نرى إحتشاد الجماهير، يقف جابر وسطهم يلخص التجربة، فالخلاص في أيديهم، كذلك المستقبل «لو لمينا نفسنا، ولو شلنا كلنا النبابيت.. لما كل الناس تشتغل لما نبقي كلنا يد واحدة.. يد شغالة» وفي مزج ناعم نلمح رد الفعل عند الأعيان والتجار «إتلموا علي بعض وعرفوا قوتهم!!» لكنهم كالعادة لم يعوا الدرس.. ولا يجدوون سوى القوة الخارجية تدعمهم وتحمي مصالحهم «نبعت لفتوة العطوف ييجي يشكم الرعاع دول!!» وفي الخلاء تبدأ أولى خطوات الفعل عند الجماهير، يصنعون بأيديهم نبابيتهم يدافعون بها عن وجودهم وينتزعون حقوقهم، ومع طرقات البلطة ووجه الطفل، يبعث الفيلم في مشاهده أملاً بتحقيق العدل.. وتفاؤلاً حقيقياً بمستقبل أفضل تصنعه جماهير فاعلة لا جموع متخاذلة.

أسلوب الإخراج

يقدم علي بدرخان درساً في الرصانة والبلاغة البصرية والتوازن الدقيق والإستخدام الواعي لمفردات اللغة السينمائية كأداة توصيل للأفكار والرؤى التي يطرحها ولذلك فقد تم توظيف العناصر السينمائية في تصوير ومونتاج وموسيقي وديكور لخدمة الدراما في إقتصاد وإختزال وتكثيف يسمح بالإيضاح دون ثرثرة والتفسير دون مباشرة وقد حرص المخرج على واقعية الحدث من خلال ديكور الحارة الرائع الذي صممه الفنان القدير صلاح مرعي، وراعى فيه

الدقة التاريخية والإتقان والإلتزام بطابع الفترة وهو نفس ما فعله في تصميم الملابس والإكسسوارات وقدرته على إبراز المصور البارع محمود عبد السميع ونجاحه في إضاءة العديد من المشاهد الليلية، وتحكمه في مصادر النور رغم الهنات الصغيرة في بعض اللقطات، وينجح في إقتدار، المونتير المرهف عادل منير في المزج بين المشاهد الداخلية والخارجية وفي ضبط الإيقاع العام للفيلم بحيث يسمح بتوصيل رؤية المخرج ويمنح المتفرج قدراً من التأمل.. كما لعبت موسيقى جورج كازازيان دورها في التعبير الدرامي الذي يضيف إلى اللقطة قدرة تعبيرية وخاصة في مشاهد جابر/ زبيدة حيث أضفت الموسيقي الرقيقة، الناعمة إحساساً بالشجن والأسى، والحب واللهفة، وتبدو خبرة علي بدرخان واضحة في إختيار مجموعة ممثليه وبخاصة في إدارتهم وتوجيههم، ولعب محمود عبدالعزيز واحداً من أهم الأدوار في تاريخه الفني واستطاع تجسيد حياة فرج بمراحلها المختلفة.. سائق الكارو المستسلم المستكين رغم قوته، ودهشته لإختياره فتوة وعد تصديقه لوضعه الجديد ومتابعة مراحل تحوله سواء في الحركة أو طريقة الإلقاء حتى صار طاغية عنيداً، يعبر عن القهر والذل..، والضعف بقدر تعبيره عن الصلف والقوة والجبروت وتوازن دقيق مع لحظات الوحدة والخوف الداخلي والحزن.. ولحظات الإنتشاء والسكر في البوظة مع الغانية.. كما أضفت الفنانة الكبيرة سعاد حسني على دورها القصير روحاً عذبة شفافة وعبرت من خلال ملامح وجهها عن العذابات الداخلية في رهافة، وعمق لفتاة ذات كبرياء أهدرها الفقر والخوف تحمل في داخلها شحنة متدفقة من الرغبة في المقاومة وتجاوز الواقع .. وفيضاً من الحب، وطاقة من التمرد والثورة، وحضوراً قوياً تهتز معه أركان الشاشة ووجدان المتفرج، وعبر عشرات اللقطات تقدم سعاد حسني دروساً في بلاغة الآداء، وانضباط المشاعر ودقة التعبير، تتحدث عيناها فتجيبها عينا عبدالعزيز مخيون _ جابر _ في لغة رهيفة لا يتمكن من آدائهما إلا قامتين باسقتين لقد أدي مخيون دوره بوعي كامل وبساطة آثرة وفهم لطبيعة الشخصية. وكان إختياره موفقا لتركيبته الجسدية بحجمه الضئيل ورقة صوته وإيمانه بقدرات

الإنسان، وتعبيره الصادق عن مختلف المشاعر في حصافة وإقناع النبل والشهامة التردد المحسوب، والغضب الهادىء القلق المنضبط.. التحريض الواثق والحب الصادق كلها نغمات عزفها بمهارة وحذق الفنان عبدالعزيز مخيون.

إن أهم ما يميز عمل علي بدرخان في «الجوع» أن المشاهد يخرج من دار العرض وهو أكثر قوة، وتفاؤلاً وإيماناً بعدالة قضيته ورغبة في تحقيق العدل والخير وتمسكاً بالحرية والكرامة واندفاعاً نحو تغيير الواقع وإحساساً بالمسئولية المباشرة.. إضافة إلى ما حققه من متعة فنية.. مما يجعل العمل جديراً بأن يكون واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية، على المستويين الفكري والفني.. ويضعه في مكانه اللا ئق بين كلاسيكيات هذه السينما.

إضاءات ...

فيلم الجوع، كما قال أبوشادي، هو ملحمة رائعة عن العدل والحرية، وهو أيضاً من أجمل الأفلام التي تناولت عالم الفتوات وغاصت في تفاصيله بوعي كامل لهذا العالم وماهية وجوده في المجتمع المصري، وقدم لوحة فنية رائعة لحرافيش أو فقراء أو مقهورين إستسلموا لمصيرهم وقدرهم في مجتمع غفا كثيراً وأذعن لسرطان البلطجة الذي سرى في أوصاله ونهش جسده على مهل.. فقراء هذا المجتمع كما قدمهم الفيلم ظلوا مرصوصين في زوايا الإهمال والنسيان المعتمة والضيقة يقبلون بكل فتوة تقذفه عليهم رياح عاتية لمجتمع قاس ومتخلف.. هم أسرى لفتوة غالباً ما يجرح آدميتهم ويسرق حريتهم قبل خبزهم.. ولا يفكرون أن يقاوموا طغيانه.. ولا يقولون له سوى «آمين» ثم ينتظرون «جودو» المسكون بالدهشة والأسرار والأحلام والحرية والعيشة الكريمة.. جودو الذي سيأت ويحمل لهم القمح وينقذهم.. وجودو بالنسبة إليهم هو الفتوة العادل فضل الجبالي الذي ينتظرونه ليستردوا من خلاله حياتهم من مخالب الظالمين.. ولكن جودو أو فضل لا أحد يأتي أبداً..!!.

وعقب مشاهدتي له أدركت أنه خطوة جريئة على مستوى الشكل والمضمون في إتجاه صناعة سينمائية جادة، ولذا أحاول أن ألقي الضوء علي بعض زواياه ومساحاته.. واجتهادي هذا ينبع من إعجابي بالفيلم وبجدية علي بدرخان الذي صنع أبجديته الخاصة في هذا الفيلم وقدم رؤية تنويرية تنادي بالثورة من أجل التحرر من مفاهيم ذليلة وغبية.. هي الميراث الثابت عن الآباء الذين إرتضوا الخنوع لسطوة فرد لا يمتلك سوى جسد قوي يؤهله ليتحكم في مجتمع مفكك وضعيف.. بدرخان يطرح في فيلمه دعوة عفية وواعية للحرية والإستقلالية والعمل.. فمن يعمل يملك حريته وإستقلاله.. ومن يدرك حقوقه لن يقبل أبداً التفريط فيها.!!.

بعد خمس سنوات فقط من الإحتلال الإنجليزي لمصر تبدأ أحداث فيلم «الجوع» للمخرج على بدرخان، من دون أن نرى أي أثر للإحتلال ولا للإنجليز على الرغم من أن الفيلم يدور في قلب القاهرة، العاصمة الدولة.

ربما يرى البعض أن هذه الملاحظة إنتقاص من الفيلم أو تسجيل لمأخذ من المآخذ على مخرجه، لكن هذا التصور بعيد عما قصدته.. فهذه الملاحظة من وجهة نظري تشير إلى أن بدرخان وشريكيه في كتابة السيناريو والحوار مصطفي محرم وطارق الميرغني لم يهتما أصلا برصد الواقع التسجيلي لتلك الفترة، وبالتالي لا أري أي ضرورة درامية للوحة التي حملت تاريخ ١٨٨٧ في مقدمة الفيلم، لأن قراءتي للفيلم أوحت لي بإمكانية تجريد الزمان والمكان، فهو يعالج قضايا كبرى منها السياسي الذي يتعلق بالسلطة والجماهير.. والإقتصادي الذي يناقش قضايا طبقية عن العلاقة بين الأغنياء والفقراء من جهة، والفقراء والسلطة من جهة أخري، بالإضافة إلى قضايا إجتماعية وثقافية مثل العلاقة بين المثقف والسلطة، مفاهيم الشرف والأخلاق، وحدود تطلعات الجماهير ونظرتهم إلى الزعيم المنقذ.

وبعد مشاهد تمهيدية تبرز مدي الظلم الذي يمارسه الفتوات على فقراء الحارة من خلال فرض الأتاوات والسكر في الخمارة وسرقة شرف زبيدة بائعة

البطاطا الفقيرة اليتيمة، وما إلى ذلك نكتشف أن العربجي الفقير فرج الجبالي (محمود عبدالعزيز) وشقيقه من الأب جابر (جابر) هم في نفس الوقت أحفاد الفتوة الكبير رمز العدل في الحارة فضل الجبالي، لكن فرج الذي يمتلك القوة الجسدية لا يطمح في إستخدامها لإنتزاع الفتونة فهو قانع بعمله في نقل البضائع على عربة الكارو التي لا يمتلكها أصلاً، أما شقيقه جابر الذي يمثل المثقف الشعبي فيمتلك الكثير من الوعي والقليل من القوة وإرادة العقل.

وفي أحد المشاهد المبكرة يفصح الفيلم عن حال أبطاله من خلال هذا الحوار الذي يدور بين الشقيقين في ورشة الحدادة التي يعمل بها جابر.

صاحب الورشة موجهاً كلامه لفرج: مالك سرحان في أيه ؟

فرج : في أيام زمان.. أيام ما كانت عائلة الجبالي أسياد الحارة.. يا ترى جدودنا لما كانوا ساكنين البيوت دي كان يخطر على بالهم إن أحفادهم هييجي عليهم يوم ويتهانوا بالشكل ده!!

صاحب الورشة: آدي حال الدنيا وحد الله.

فرج : لا إله إلا الله.

جابر : إذا كان ده حال الدنيا يبقى مفروض البني آدم يتصرف إزاي؟!

صاحب الورشة: الصبر لغاية ما يفرجها ربنا.

جابر : ويرجع فضل الجبالي زي ما خالتي حليمة ما بتقول وزي الغلابة ما قاعدين بيحلموا.. آهو ده اللي إحنا فالحين فيه.

فرج : وإحنا في إيدينا أيه بس نعمله!

جابر : نقف ضد الظلم والظلمة.

فرج : آديك إنت راخر بتحلم.

جابر : لا.. ما بحلمش.. آديك إنت نفسك فيك قوة ولا قوة التور لكن إستفدنا منك أيه؟!.

صاحب الورشة : إنت بتوز أخوك على أيه؟.

جابر : أنا بدي إنه ينجد نفسه وينجد الحارة من الذل اللي إحنا فيه ده.

صاحب الورشة: ربنا قال ولا تلقوا بأنفسكم للتهلكة.. خد بالك يا ابن الجبالي .. جعران ورجالته حاطين عينيهم عليك داري عافيتك لا تضيع نفسك.

جابر : آه.. آه لو كنت في عافيتك ما كنتش أستني يوم واحد.. لكن صحيح جسم تور وقلب عصفور!!.

وفي مشهد تالي تستكمل أم فرج (سميحة توفيق) وزوجته زينب (سناء يونس) جو الحوار عندما تقول الزوجة: نصيب..!! عائلة الجبالي بقت تخدم شوية بلطجية وحرامية.

لكن هذا المناخ ينقلب فجأة بلا وعي مسبق وبمجرد مصادفة دخلها فرج بعد إهانة أمه عندما صفعها أحد الفتوات وطرحها أرضاً.. «تتهاني إزاي وأنا عايشّ؟».

الأم : يابني .. اللي حصل ده ما يعتبرش إهانة في حارتنا.

فرج : يبقي ملعون أبوها حارة على أبوها عيشة.. لولا إننا فقرا ما كانش ده حصل.. اللي يقبل الإهانة يتهان.

نرى جموع الأهالي في الحارة تهلل للفائز بعد أن تغلب فرج على الفتوة: فرج الجبالي.. اسم الله عليه.. ويتم نصيبه وسط أحلام الفقراء لإستعادة أمجاد جده الكبير وأيام العدل، لكن أطماع بعض المحيطين بفرج ومنهم أمه يتحالف مع مؤمرات التجار لدفعه إلى الإنحراف..

فرج : ماهي مسئولية كبيرة والحارة فيها حاجات كثيرة لازم تتعمل.

الأم : يا خويا زي ما انت شايل هم الحارة شوف حالنا إحنا الأول!!

فرج : يا امة الفتوة ده حامي الحارة وكمان عليه يرعى مصالحها.

الأم : وما يفرقش عن أي شحات في الحارة.. مش كدة؟.. خليك ورا كلام أخوك جابر إذا فلحت إبقي قابلني.

هذا كله في الوقت الذي يحلم فيه الفقراء بالفتوة العادل ويثنون على تمسكه بعمله الأصلي كعربجي ورفعه للأتاوات عن الفقراء.. لكن هذا لا يستمر طويلاٍ، فالتحول يصيب فرج ويحسمه زواجه من بنت الأعيان ملك السمري (يسرا) فوقع في فخ الرفاهية وأدار وكالة زوجته بمفهوم رأسمالي وعندما تقع المجاعة بدأ في إحتكار السلع وعندما وقعت حادثة سرقة دجاجة كدليل على مدى تردي الأحوال بالحارة، تقول زبيدة: الجوع خلي العالم تفجر ولاعادش يهمها.. ولا بقوا خايفين من فتوة ولا حكومة!.

وظهر فرج ليخطب خطبة عن الأخلاق تظهر إزدواجية السلطة فقال: أيه جري لكو.. بقي دي أخلاق حارتنا.. بقي ننهش في بعض وقت الشدة.. بدل ما نقف كلنا إيد واحدة وقفة رجالة قدام الظروف المهيبة اللي إحنا فيها دي .. إخص .. وقد أعذر من أنذر اللي هيمد إيدوا فيكوا على أي حاجة بعد النهاردة أنا هقطعها له.. فاهمين.. والحاضر يبلغ الغايب!!.

وبعد أحداث تشبه مظاهرة الخبز في يناير ١٩٧٧ يقمع رجال الفتوة أهالي الحارة الذين تجرأوا على العشاء في أحد الولائم واقتحموا الخمارة.. ومع زيادة المجاعة والغلاء الفاحش يسعى جابر لتحريض الفقراء على الثورة فيقول لهم: مايعيبش السبع إنه ينهش من لحمي الحي.. لكن العار اللي يفضل ساكت وما يدافعش عن نفسه.. ويا قاتل يا مقتول!!.

أحد الحرافيش (ساخراً): قول يا مقتول يامقتول!.

جابر : اللي ما يدافعش عن كرامته يروح يموت أحسن.. هو البني آدم أيه غير كرامة يا اخواننا.. ده ربنا سبحانه تعالى قال ولقد كرمنا بني آدم.. هنخذل إرادة ربنا.. ياخواننا لازم يكون فيه حل للي إحنا فيه ده.

حرفوش آخر: أيوة.. لو فضل الجبالي يرجع تاني وينجد الحارة وينجدنا.

جابر : هو اللي بيموت بيرجع تاني..!!.

حرفوش ثالث : أيوة .. جدك الجبالي والي ومبروك..

جابر : طيب و ليه ماناخدش حقنا بإيدينا ودراعنا.

الحرفوش الساخر مرة أخرى: والله العظيم عليك كلام بس أيه عجيب!!.

جابر : أيه العجيب فيه.. رجالة إحنا ولا نسوان؟!.

ويتحدث جابر مع أمه بالتبني.. الخالة حليمة (ثريا حلمي) ومع زوجته زبيدة بيأس عن موت الجبالي الجد وزمنه وعن الوهم .. السراب.. الذي يتعلق به الحرافيش، فتقول حليمة محتدة ومعترضة على لهجة اليأس التي تعتري كلامه وتتسرب إلى همته: مين قال إن الجبالي مات.. الجبالي موجود وعايش.. الجبالي عايش في كل واحد من أهل الحارة.. الجبالي جواك.. الجبالي جوة الخير.. الأمل اللي مسيره يتحقق...!!.

وعبر العديد من جمل الحوار علي لسان الفقراء نرى السخرية المريرة من تحول فرج الجبالي من فتوة بشر بالعدل إلى طاغية حسب مقولة ماركس الشهيرة «السلطة مفسدة والسلطة المطلقة فساد مطلق».

ومع التحريض المستمر للفقراء والظلم الذي يتمادى فيه فرج، تثور الجموع ضده ويتم قتله فيما يشبه الثورة الشعبية وتستسهل الجماهير تعيين جابر فتوة جديداً، لكنه يرفض من منطلق إيمانه بضرورة قيادة الجماهير لأنفسهم ليظل سؤال السلطة معلقاً بلا إجابة حتى بعد نهاية الفيلم.

المرأة والفتوة

المرأة في السينما المصرية لغم ينفجر في وجه من يقترب منه أو يحاول أن يحفر حوله لاكتشافه، خصوصاً مع طغيان قيم الذكورة وأحكامها على كل ما يتعلق بالأدوار النمطية والمكررة للمرأة في السينما المصرية عبر تاريخها كله، كالخائنة أو الراقصة اللعوب أو فتاة الليل أو تاجرة المخدرات أو حتى الفتاة الريفية الساذجة والخادمة والطالبة والموظفة وغير ذلك من النماذج التي صاغت صورة المرأة وحاولت أن تقلل من أهميتها ومن قيمتها، وفي أحيان كثيرة من دورها الفاعل في المجتمع أيضاً، حيث تعاملت معها في الغالب وكأنها غيمة عابرة على هامش الأحداث. لم تخرج المرأة في أفلام الفتوات عن هذه الصورة النمطية كثيراً، على الرغم من أن بعض النماذج كانت تبدو ظاهرياً وكأنها فاعلة ومحركة للأحداث، فهي تقف وراء الفتوة وبجواره وتدفعه لكل التحولات والانعطافات التي تصادفه في طريقه، سواء بشكل مباشر يبرز فيه دور المرأة إيجابياً حيناً وسلبياً في الغالب، أو بشكل خفي يطل من وراء ستار يختفي خلفه عالم غامض ينسج خيوطه من أجواء تسودها المؤامرات والخيانات، فالمرأة على سبيل المثال في فيلم كـ «فتوات بولاق» (١٩٨١) الذي أخرجه يحيي العلمي، وكتب له السيناريو والحوار وحيد حامد عن إحدى قصص مجموعة «حكايات حارتنا» لنجيب محفوظ كانت الدافع الأكبر لـ «محروس» مبيض النحاس (نور الشريف) كي يغامر ويسعي للفتونة من أجل أن ينال رضا وقلب الحبيبة (بوسي)، وهي أيضاً التي حولت حياته إلى جحيم حين خيبت أمله فيها وخانته مع صديقه بيومي (سعيد صالح)، بل وتسببت في النهاية المأساوية التي طالت

الجميع بعد أن قتلها محروس وقتل صديقه أيضاً ثم أصيب بالجنون. تعامل هذا الفيلم مع المرأة، شأنه شأن غيره من أفلام باركت صورة المرأة كرمز للغواية والشر والهلاك؛ وقدمتها بلا روح، على إعتبار أنها فقط جسد جميل يتصارع عليه الرجال وينتظر من يحظ به في النهاية!! .

كما كان نموذج المرأة في «فتوات بولاق» ترجمة مباشرة لمفهوم اللعنة، على إعتبار أنه عند كل مصيبة وكارثة «فتش عن المرأة!!».. وذلك ضمن مفاهيم ومعتقدات إجتماعية وأخلاقية سطحية شكلت حصاراً لمجتمع إرتضى بالذل والمهانة ليكونا عنوانه البارز، فإن المرأة في فيلم «المطارد» الذي أخرجه سمير سيف وأعد أحمد صالح السيناريو الخاص به عن إحدى حكايات ملحمة «الحرافيش» لنجيب محفوظ، كانت هي الأخرى سبباً في شقاء زوجها الأبدي، فـ«سماحة الناجي» (نور الشريف) سليل عائلة الناجي تعانده الأقدار ويصبح أسيراً للهرب الدائم وأول الخيط كان امرأة، حبيبته التي قتلها الفتوة «الفللي» (مجدي وهبة) وينجح في إلصاق التهمة بـ«سماحة» الذي ينجح أهله في تهريبه للصعيد، ثم ينتقل بعد ذلك إلى حي بولاق تحت اسم مستعار«بدر الصعيدي»، ليدخل في صراع من نوع جديد مع المخبر حلمي (أبو بكر عزت)، والصراع هذه المرة أيضا تفجره امرأة هي محاسن بائعة الكبدة الذي جسدتها الفنانة سهير رمزي التي تتزوج من سماحة، مما يثير حقد وغيرة المخبر حلمي فينجح في أن يحدث وقيعة بينه وبين دحروج فتوة بولاق، فتنشب بينهما معركة تنتهي لصالح سماحة الذي يهرب مرة أخري حين تكتشف شخصيته الحقيقية، لكنه كان يزور محاسن متخفياً في ملابس امرأة، ولما نالته طعنة غادرة من الفللي في مواجهة عنيفة بينهما يهرب مرة أخرى بعد أن ظنت زوجته أنه مات، وحين يشفى من جراحه ويعود من رحلة هروبه الطويلة يجدها رضخت واستسلمت لضغوط المخبر الذي يسعى للقبض عليه وتزوجت منه، فلا يجد مفراً أمامه سوى أن يقتل هذا المخبر ويهرب مرة أخرى ليظل مطارداً طوال عمره في رحلة هي أشبه

بالمآسي التي قدمتها الأدبيات الإغريقية القديمة وبخاصة الأوديسا التي سجلت متاهة أوديسيوس الطويلة.

في زاوية أخرى وقفت سنية السمري (الفنانة صفية العمري) في فيلم «الحرافيش» (١٩٨٦) إخراج حسام الدين مصطفى، باعتبارها الثرية الحسناء التي أوقعت فتوة الحي خضر الناجي (محمود ياسين) في هواها ولم تستسلم له كامرأة ضعيفة، بل مارست الفنون الأنثوية التي ورثها صنف من النساء عن راقصة الإغواء الأسطورية سالومي، ونجحت في أن تجعل من الرجل الذي يهابه الجميع مجرد طفل صغير في حضرتها؛ فهو فتوة فقط أمام المجتمع، أما خلف الأبواب يكون مجرد رجل ضعيف ينصاع لأوامر زوجته منذ اللحظة الأولى لتعارفهما والتي وافق فيها أن يطلق زوجته الأولى كشرط للموافقة علي طلبه بالزواج منها، ثم تحدث نقلته الكبيرة ويترك قاع الحارة إلى حياة القصور ويتحول من فتوة إلى تاجر ثري وينجبا إبنيهما خضر وبكر اللذان يتناحران على غرار ما حدث لشقيقي «أنتيجون» أو قبل ذلك ما حدث بين قابيل وهابيل، في صراع دموي من أجل امرأة أيضاً هي زوجة الأخ الأصغر التي تسعي للسيطرة على قلب شقيق زوجها والاستحواذ على البيت كله.. المرأة اللعنة هنا كانت هي رضوانة الشبكشي الزوجة الجميلة الرومانسية الحالمة والتي قامت بدورها الفنانة (ليلى علوي)، وهي تيمة مأخوذة أيضاً من الدراما الاغريقية الكلاسيكية عن المرأة التي تتوفر لها مظهرياً أسباب السعادة لكن القدر الطاغي يجعلها مجرد ضحية تعيسة سيئة الحظ، وفي الوقت نفسه تصبح هي نفسها سبباً في تعاسة من حولها ومركزاً لتفاعل المأساة واحتدامها.

في نفس الاتجاه أيضا تقف وداد (نبيلة عبيد) الفتاة الشعبية الجميلة ابنة طناحي (حافظ أمين) بائع الطعمية في فيلم «الشيطان يعظ» (١٩٨١) من إخراج أشرف فهمي، فهي نذير الشؤم في واقع قاس سيطرت عليه مفاهيم خاصة للقيم الاجتماعية في زمن الاعتماد على قوة العضلات لتسيير أمور

الحياة، وفي ذلك الزمن الانتقالي الذي يفصل بين عصر السلطة الشعبية الفردية المتمثلة في الفتوات وبين مجتمع القوانين العصرية وظهور مؤسسات الإدارة المحلية وأقسام الشرطة كانت تتصارع مفاهيم القوة والشرف والشهامة والحق والعدل، كمقدمة للإعلان عن قيم جديدة لابد منها في مواجهة قيم الغابة وصراع العضلات تحت شعار «البقاء للأقوى».. من هنا كانت وداد بكل ما تمثله من تناقضات بين واقع الحارة الذي يفرض عليها الاستسلام لرغبة الفتوة الذي طلبها للزواج لتنضم إلى قافلة حريمه، وبين مشاعر الحب التي نمت بداخلها تجاه المكوجي الفقير ودفعتها لتقرير مصيرها بنفسها بعيداً عن منظومة القيم والتقاليد السائدة مما أدى إلى تهيئة المناخ لانفجار المأساة واندلاع الصراع الدموي الذي ينفجر دونما توقف في مثل هذه الحالات.. وداد التي قدمها الفيلم كأجمل بنت في الحارة كانت أيضاً نموذجاً مرتبكاً يجمع بين الجنوح الغريزي للتمرد والانصياع للتقاليد التي جعلتها مجرد فتاة سلبية وخنوعة تنزع في سلوكها إلى الاستسلام لمصير مجهول والرضا بواقع أقل من طموحاتها الدفينة، كل ذلك من دون أية مقاومة بالمعنى الإيجابي للكلمة، حيث لم يظهر من أفعال التمرد لدى وداد سوى موافقتها على الهروب من الحارة للزواج من حبيبها الفقير شطا الحجري (نور الشريف) بعيداً عن سيطرة المعلم الديناري (فريد شوقي) الذي وافقت من قبل على خطبتها له كنوع من الاستسلام للمقسوم على الرغم من أنها في عمر ابنته تقريباً، بل وهو أيضاً تزوج قبلها من خمس غيرها ثلاث منهن على ذمته.

وداد الفقيرة، المقهورة لم تكن تمتلك من القوة أوالرفاهية أو الوعي ما يؤهلها لتعترض أو حتى تقبل بفهم، فهي لا تملك شيئاً سوي الإستسلام والسكوت الذي لم يكن أبداً علامة رضا وإنما دليل مذلة، بل أنها حتى بعد أن أنقذها شطا الحجري من براثن الديناري وهربا معاً من حارتهما في مغامرة لا تجرؤ عليها سوى فتاة شجاعة، لم تكن سوى فتاة مكسورة الجناح مشت محتمية

بظل رجل آخر حتى لو كان هذا الرجل هو حبيبها.. التغير المفاجيء الذي حدث لها وحرضها على الهرب من واقع يفرض شباكه الخانقة عليها، لم يكن تغيراً نابعاً من داخلها وإنما فرضه عليها رغبة شطا، الرجل الآخر أو الحبيب الذي مثل عليها الحب والاهتمام في البداية بناء علي حيلة أو خطة وضعا له معلمه الديناري فكان أن وقع أسيراً لهذه الحيلة وأحبها بصدق وهي بالطبع استسلمت لهذا الحب الذي جعل قلبها يدق لأول مرة.. ربما هذا ما جعلها تتحمل شظف العيش والإهانات التي تعرضت لها في بداية حياتها الزوجية، لكن المؤكد أن جزءً من شخصيتها الاستسلامية ساعدها على التحمل، بعد أن وقعت مع حبيبها في الفخ العفن للشبلي (عادل أدهم) فتوة حارة العطوف المنافس للديناري الذي تمعن في إذلالهما لدرجة أنه إغتصب وداد أمام شطا.

هذه الحالة اللإنسانية البشعة التي تعرضت لها لم تدفعها إلى التمرد بقدر ما أورثتها الهزيمة الداخلية وعمقت جراحهها النفسية في صورة استسلامية مريضة جعلتها أضعف وأكثر حزناً وانزواءً ووحدة وبعداً عن الناس، بل وعن حبيبها الذي كانت ترفض أن يقترب منها أو يتقرب إليها، وكلما زادت حدة هذه الحالة الإكتئابية التي أصابت وداد كلما كان شطا يعتصر من داخله وينتظر لحظة الانتقام التي يشفي بها غليله، كان دائما يحث الديناري على محاربة عدوه اللدود الشبلي.. حتى جاءت اللحظة التي إنتظرها كثيراً والتقى الكبيران في معركتهما المصيرية التي إنتقم فيها شطا لحبه وشرف وقتل فيها الفتوة الظالم المستبد ولكنه هو أيضا قُتل، فالإنتقام دائرته مفرغة وليست له نهاية، لذلك لجأ الفيلم إلى الحيلة الدرامية العتيقة التي تتمثل في أن تلد وداد إبنها من شطا في نفس لحظة مقتل أبيه الذي يحمل – ليس بالمصادفة طبعاً – اسم شطا وهو نفس اسم أبيه كتأكيد على البناء الدائري لدراما الزمن الذي يبدو وكأنه يكرر نفسه.. لذلك لم يكن مفاجئاً أبداً أن تصرخ وداد صرختها المدوية لحظة ميلاد طفلها وكأنها هي أيضا التي خرجت إلى الدنيا في ميلاد جديد، فهي خرجت من

قمقم فجأة معلنة بعد صمت طويل عن رفضها للعنف ولعناته التي تصيب الجميع ورافضة عرض الديناري بتربية إبنها مؤكدة أنها ستربيه في أجواء بعيدة يسودها الحب والسلام..

وداد في نهاية الفيلم فقط صار لها رأيا ولكنه تغير حدث متأخراً ككل الأشياء الجميلة التي عادة ما تأتي في غير موعدها، وبالرغم من دورها المحوري في الأحداث لم تقنعنا نبيلة عبيد التي جسدت الشخصية بأنها فتاة شعبية فقيرة بل وإبنة بائع طعمية، بدءً من نبرة صوتها الخفيضة والحنونة كالهوانم، وبشرتها الناعمة البيضاء والتي تبدو غارقة في «كريمات تحمي وتعتني» لذلك لم تتأثر أبداً بلفحة شمس القاهرة المشرقة طيلة أيام السنة، في الوقت الذي تتواجد فيه بنات الطبقة الشعبية في الحارة وفوق أسطح المنازل معظم النهار للعمل أو القيام بالمهام المنزلية، أما (وداد/ نبيلة) فبدت كما لو كانت حبيسة بيتها ولا تخرج منه أبد أو حتى تطل من نافذته، لهذا كان أداء نبيلة عبيد أحد النغمات الشاردة في فيلم يبدو أن صناعه لم يعيروا إهتماماً لمدى ملاءمة الممثلة للدور، ربما تحت ضغط من الظروف التجارية ورغبات السوق وشروط الموزعين التي هي بالتأكيد تتحكم في صناعة الفيلم قبل حسابات شباك الإيرادات .

صباح.. الصراع بين الجسد المقدس والجسد المدنس

كما كانت زهرة القرنفل التي ربطت بين قلبي سعد اليتيم أو زكريا (أحمد زكي) وابنة عمه صباح (نجلاء فتحي) رمزاً لقصة حبهما النقية، كانت «صباح» أيضاً إشارة التحول والحلقة المفصلية التي إنتقل من خلالها سعد إلى حالة أخرى .. من مجرد حداد ثائر لا يعجبه الوضع السلبي ولا ترضيه الأحوال المتردية، إلى محارب يقف في مواجهة الظلم والطغيان ويدافع عن الحق بالقوة، وصباح هنا لم تكن محرك هذه النزعة الثورية والبطولية لدى سعد، لكنها ساندته وشجعته لأنها من الأساس شخصية إستقلالية وقوية.. بل هي النموذج الأمثل

للمرأة الإيجابية ذات النزعة التحررية، فهي على الرغم من أنها الابنة الوحيدة والمدللة للفتوة الغادر إلا أنها كانت عطوفة بدرجة كبيرة على الفقراء، سخية في عطاءها لهم وصلبة في الدفاع عنهم وصد رجال أبيها عن أذيتهم.

صباح هي النقيض المباشر لوالدها الظالم، وهي أيضاً نقطة ضعفه التي تنال منه وتحوله إلى أسد جريح حينما يختطفها الهلباوي (فريد شوقي) نظيره في الفتونة والشر، ويسترجع هيبته حين يعيدها إليه سعد بعد عملية إنتحارية كاد يفقد فيها حياته، فحتى الظالمون يمتلكون نقاطاً بيضاء قادرة على محو المساحات السوداء التي إتسعت في حياتهم، وصباح هي النقطة البيضاء في القلب الأسود للفتوة بدران الذي لم يردعه رباط الدم والإنسانية عن قتل أخيه الفتوة العادل وزوجته وتشريد طفلهما الوحيد.. أو بالأحرى هي ضميره الذي لم يكف أبداً عن تأنيبه لارتكابه أشنع الجرائم، كما أنها كانت أيضاً نسمة الأمل والتفاؤل في غد أفضل يسوده العدل المفقود على يد حبيبها وابن عمها العائد ليعم الطمأنينة بين البسطاء والمطحونين تحت وطأة الفقر وعدم الوعي بحقهم في حياة كريمة. جاء أداء نجلاء فتحي لهذ الدور في الغالب طبيعياً ومنطقياً يتلائم مع فتاة بهذه القوة والاستقلالية التي شاهدناها، فهي فتاة شعبية تتحدث مثل الفتيات الشعبيات وتتحرك مثلهن. ولعل هذا الدور هو واحد من إختيارات نجلاء فتحي ومحاولاتها في التحرر من إستهلاك صانعي الأفلام لها من خلال تنتميطها وسجنها في خانة الفتاة الجميلة التي لا تدرك شيئا في الحياة سوى جمالها الآسر، تلك الفتاة التي جسدتها في العدد من أفلامها دون أدنى إعتبار لفن التمثيل في حد ذاته، ولذا فهي حاولت مع صباح أن ترسم صورة مختلفة لمنحنى نجوميتها يعتمد على موهبتها وليس شكله، أي يغوص بالداخل ولا يكتف بالسطح فقط.. فحاولت أن تلعب على وتيرة التنوع في ردود أفعال الشخصية وتناقضاتها، فتبدو أحياناً فتاة تفيض براءة وسذاجة، وفي أحيان أخرى تقفز منها ملامح الشقاوة والتنمر.. وفي كل الأحوال هي أنثى عادية ترغب في

الاحتماء بظل رجل يمنحها الأمان، لكن صباح في ذات الوقت ليست فتاة عادية.. بل هي الابنة المدللة للفتوة والتي تمتاز عن مثيلاتها ببعض الرفاهية، وربما كانت هذه الرفاهية التي أحاطت بشخصية صباح هي حافز نجلاء فتحي لتخرج أحياناً، سواء بوعي أو بدون وعي، عن الإطار التقليدي والمنمط لشخصية الفتاة الشعبية سواء من خلال حركتها أو ردود فعلها أو صوتها وطريقة كلامها وغيرها من تفاصيل جعلتها تبدو في مشاهد قليلة مجرد صورة غائمة للفتاة الشعبية.. لا تعبر عنها بقدر ما تعبر عن النجمة التي تجسدها!!.

إذا كان الفيلم قدم صباح باعتبارها الجسد المقدس .. رمز البراءة والنقاء، فإنه قدم زوجة الأب «حُسنة»، الشخصية التي جسدتها الفنانة شويكار كنموذج للجسد المدنس رمز الغواية واللهو واللذة والمتع الحسية، وهي بالطبع صفات لابد وأن تقترن بالشر وتفتح له أفق أوسع ليبلغ أهدافه: «الحب إن الست تدبح الرجل»، هكذا عبرت زوجة الأب عن مفهومها للحب لإبنة زوجها التي ردت عليها بدورها: « زي مادبحت أبويا من زمان»، فالفتوة الطاغية بدران (محمود مرسي) سحرته بجمالها ودلالها فتاة من حارة أخرى يحكمها عدوه اللدود الهلباوي (فريد شوقي) فيختطفها ثم يتزوجهاً رغما عنها: «في البداية ما كنتش طايقاه.. لكن بعد كدة ما اقدرش أستغنى عنه»، تقولها شويكار بغنج ودلال لتلمح لفحولة زوجها وأيضاً لإغراقها في نعيم مادي لم تكن تحلم به من قبل.. لكنة شويكار الخاصة لم تمنعها من توحدها مع الدور الذي أدته بحيوية عبرت عن أحاسيس إمتزج فيها إغراء الأنثى بدهاء الشر، الخفة والمتعة بالمراوغة وخبرة التعامل مع الرجال التي تتسم بها تلك الشخصية (أنظر.. غمزة عينيها وهي تتحدث للمعلم الهلباوي في وكالته.. تلك الغمزة التي إختصرت تفاصيل الشخصية في لحظة، كما أوحت بعلاقة آثمة كانت تربطها بالهلباوي قبل زواجها من غريمه بدران).

موت الأم الحقيقية لسعد اليتيم أو زكريا (نيرمين كمال) والتي ظهرت في مشاهد خاطفة وسريعة في بداية الفيلم لم يمنعنا من التعرف على أنها كانت من

الرموز الثابتة للبراءة والخير والتضحية، حتى أنها حاولت إنقاذ وليدها من القتل وتهريبه وفدائه بروحها في مشهد بالرغم من جمالياته الشكلية إلا أنه يطرح سؤالاً: هل الحدث الذي تم كان في حارة شعبية فعلاً؟.. فالحارة بدت خاوية على العكس من طبيعة الحواري الشعبية التي تتسم على الأقل بالتلصص والفرجة.. فالسيدة يطاردها رجال الفتوات فجراً وهي تجري حاملة طفلها الوليد وتصرخ و.. لا يسمعها أحد أو حتى يتابعها من بعيد وكأن الحارة هجرها البشر!! وربما كان هذا الأمر مقصوداً على أساس تقديم الأجواء التراثية التي تعبر عن مأساوية ما يحدث دون الإغراق في تفاصيل تعبر عن الواقعية التي تحيط بالحدث من عدمها.

على خلفية الصراع الخفي بين الجسد المقدس والجسد المدنس في الفيلم، تطالعنا الأم كرامات (كريمة مختار)، المساحة الأوسع للقداسة والحب والحنان الذي لا حدود له، فـ «كرامات» ليست مجرد تجسيد للشائع الشعبي «الأم هي التي ربت وليست التي ولدت»، وإنما هي رمز للوطن الذي يضم أولاده ويحافظ عليهم من الأخطار والشرور التي تحيط بهم، واستطاعت كريمة مختار بأدائها البسيط أن تؤكد عبر ملامحها الطيبة والوديعة ونظرة عينيها الحانية، على الاطمئنان الذي يحيط بالأم المُحبة لأبنائها والساعية للخير دوماً.

زبيدة.. بائعة البطاطا تقود ثورة الحرافيش!!

أما المرأة في فيلم «الجوع» فقد لعبت أكثر من دور في تحويل المسار الدرامي للفيلم وفي تشكيل الفتوة نفسه، فمنذ البداية إتضحت علاقة فرج الجبالي (محمود عبدالعزيز) بوالدته (سميحة توفيق).. تلك العلاقة الشائكة التي أظهرته أحياناً في شكل التابع لها، فعلى الرغم من غضبه مما يسمعه من أهل الحارة عن سلوكها المشين في الماضي، إلا أنه كان يحبها بجنون، وهذا الحب هو الذي جعله يصرخ: «تتهاني إزاي وأنا عايش» حين علم أن جعران فتوة الحارة دفعها فوقعت على الأرض، مما دفعه إلى أن يقاتل جعران رغم تحذيرات أمه

التي قالت: «يابني اللي حصل ده مايعتبرش إهانة في حارتنا»، لكنه ينتصر على الفتوة جعران لتنقلب الموازين ويصبح فرج هو الفتوة، لكن الأم الطاغية الشهوانية والمحبة للسيطرة والمال تحثه على أن يأخذ من مال الإتاوات ويعطيها.. المثير أنه بعد موتها يعترف فرج لأخيه جابر (عبدالعزيز مخيون) بأنه يشعر بالراحة بعد أن خلصه الموت منها ومن سيرتها غير المشرفة، ثم يجد بعد ذلك في «فلة» (حنان سليمان) فتاة الحانة بديلاً لأمه أو بالأصح صورة مكررة منها فيتورط في علاقة معها توهمه بأنه في قمة المتعة والسعادة.

يبدو فرج الجبالي متسقاً مع ذاته في هذه العلاقة، خاصة وأن المرأة عنده منذ البداية هي مصدر اللذة: «أنا إكتشفت إكتشاف خطير قوي.. إكتشفت إن النسوان دول نوعين.. نوع زي الجبنة القريش والنوع التاني تقولش زبدة.. قشطة، والمفروض إن الواحد يعدل طيب إزاي؟!».

والتحول الأكبر في حياته لم يحدث علي يد أمه وإنما علي يد زوجته الجديدة والجميلة ملك (يسرا) إبنة أحد التجار الأثرياء التي دفعته دفعا للإنقلاب على أهله وحرافيشه لأنهم يقفون حائلاً منيعاً في وجه مصالح أثرياء التجار وبالتالي مصالحه التي تشابكت معهم، فيتحول من «فتوة» وحامي حمى الفقراء إلى رقم جديد وبارز في لوحة المستغلين وأصحاب النفوذ.. تحول من طيب عطوف إلى ديكتاتور بلا قلب.. (ملك) الأكثر جمالاً من زوجته الأولى زنوبة (سناء يونس) هي التي علمته الإنفتاح على عالم الثراء الفاحش.

أما زبيدة (سعاد حسني) فهي النموذج الأكثر إشراقاً في هذا الفيلم، وبالرغم من أن مساحة الدور صغيرة إلا أن سعاد حسني أدته بتألق وبراعة تساوي موهبتها التي وضحت في تعبيرات عينيها وفي لفتاتها وحتى في انتقائها لملابسها وإكسسوارتها التي تدل على أنها مجرد بائعة بطاطا فقيرة تجد لقمة عيشها بالكاد.. تشبه بنات البلد أو كما قال عنها فرج لأخيه جابر وهو يلمح له في خبث عن معرفته بإعجابه بها: البت دي آخر جدعنة.

جابر : تقصد مين؟!

فرج : على أخوك الكلام ده.. زبيدة أنا مش عارف البت دي مسترجلة كده ليه مع أنها نتاية وحلوة.. دي عليها غمازتين.

رؤية جابر السطحية لزبيدة تختصرها في مجرد «نتاية» و«حلوة»، وهي رؤية لا تصل حتى إلى مفاهيم فرويد التي تركز على الجانب الجنسي بالأساس في تحليل الشخصية، بل تقف عند المفهوم الخارجي للنظر إلى المرأة كجسد أو كـ«موضوع جنسي» لا أكثر، في الوقت الذي حرص فيه علي بدرخان على تقديم صورة أكثر انسانية لشخصية زبيدة التي تخفي وراء عينيها العميقتين حزناً بلا حدود، خاصة عندما نعرف أنها تعرضت لانتهاك من أحد رجال الفتوة الذي وعدها بالزواج ثم تخلى عنها قبل أن يموت مقتولاً في معركة (فرج/ جعران)، وفيما فرح الناس بالفتوة الجديد وقفت وحدها زبيدة حزينة وشاردة.. الحزن يعتصر قلبها.. تبكي في صمت حالها الذي يتغير بعد أن يعطف عليها جابر ويتزوجها، لكن شعور الخطيئة لا يفارقها ويجعلها تشعر بالانكسار أكثر وخاصة كلما زاد جابر من عطفه عليها.. فهي تمنت لو كان زواجهما عن حب حقيقي وليس وسيلة لرأب الشرخ الذي أصاب حياتها في العمق، وهو ما عبرت عنه ببلاغة حين قالت له: وانت ذنبك أيه؟ فرد عليها: إنت مظلومة أكتر مني. فتقول في إنكسار: علي كل حال دي غلطتي أنا.. أما المشهد الذي تألقت فيه سعاد حسني ومر وجهها على الشاشة كأنه ومضة أشاعت البهجة والدفء معاً، كان حين أطلت من عينيها هذه النظرة الحميمية التي بدت كما لو أنها أعطت لوجهها ملامحاً مختلفة فكان أكثر توهجاً عندما إعترف لها جابر لأول مر بحبه وهما علي شاطيء النيل.

المثير أن زبيدة الضعيفة.. المسكينة تحولت فجأة إلى ناشطة سياسية ومناضلة كبيرة حين راحت توقظ وعي الناس وتحرضهم على الانتفاضة ضد ظلم الفتوة الذي يعذب أخاه ويسجنه لأنه كان يسرق من وكالته الدقيق ويوزعه

على طريقة «روبن هود» على الفقراء والحرافيش الذين يعانون من المجاعة التي أصابت البلاد، فصحيح أنها تألمت ودفعت من مشاعرها وحياتها ثمناً كبيراً للقيم السائدة في الحارة، لكن إختيارها هي تحديداً لتكون نفير الثورة بدا غير منطقي لعدم وعيها بالقضية، فما فعلته لا يخرج عن إطار حبها لزوجها المسجون، بل أن عملية التحريض كما تمت بدت هي الأخرى غير مقنعة، فعيني زبيدة المعبرة وعباراتها البسيطة في مشاهد قليلة وعابرة ليست سبباً منطقياً تشتعل من أجله الثورة وتتفجر روح التمرد في الحارة.

زهيرة.. الفتوة امرأة

كما في أغلب أفلامها، قدمت نادية الجندي في فيلم «شهد الملكة» دوراً من المؤكد أنه جاء على هواها.. دور المرأة التي تستعذب السيطرة على الرجال وتستمتع بإذلالهم وتحقيرهم وهي تتنقل من رجل إلى آخر، والجميع لا يطالون منها إلا ما أرادته فقط.. ثم تأتي النهاية الميلودرامية ليكون الانتقام هو مصيرها المحتوم حيث تلقى دائماً حتفها علي يد أحد الرجال الذين إكتوت قلوبهم بنيران حبها وطموحها في الصعود على أكتافهم.

«شهد الملكة» (١٩٨٥) إخراج حسام الدين مصطفى، بدا منذ الوهلة الأولى كأنه إستمراراً لمسلسل هذه المرأة القاهرة والمسيطرة الذي سبق وقدمته نادية الجندي في «وكالة البلح» (١٩٨٣) إخراج حسام الدين مصطفى والمأخوذ عن قصة «أهل الهوى» لنجيب محفوظ، و«الخادمة» (١٩٨٤) إخراج أشرف فهمي والمأخوذ عن قصة أخرى لمحفوظ بعنوان «زيارة» من مجموعة «خمارة القط الأسود»، لكن فيلم «شهد الملكة» فقد تم إعداده عن إحدى حكايات ملحمة الحرافيش، وبدا أكثر منطقية وأقرب إلى النص الأدبي الذي تمحور حول زهيرة الناجي.. هذه المرأة القوية التي يطاردها الرجال وتنجح في الإيقاع بهم في شباكها بأنوثتها الطاغية وجمالها الخلاب فلا يستطيع واحداً من الرجال مقاومته أو صد هجومه العنيف عليهم، وهي مواصفات لا تتمنى نادية الجندي أكثر

منها لتستغلها وتحقق من خلالها مآربها في الاستحواذ على صورتها الفنية التي إختارتها لنفسها.

وهكذا فإنه من الصعب أن تتحدث عن شخصية زهيرة الناجي في «شهد الملكة» أو أي شخصية أخرى في فيلم آخر دون التورط في الحديث عن نادية الجندي التي نجحت بشكل تجاري في توصيل فكرة أنها النجمة القوية، الجبارة.. وكأنها لا تنفصل في الواقع عن الشخصية التي تجسدها، فحسب القاعدة التجارية المعمول بها هنا تكون «زهيرة الناجي هي نادية الجندي و.. نادية الجندي هي زهيرة الناجي» أو هكذا تراءى لجماهيرها التي نصبت نفسها نجمة عليهم سنوات طويلة، وعلى كثرة محاولاتها تكريس أن الجمال الآخاذ لزهيرة الناجي كان سلاحها الفتاك في قضائها على الرجال المحيطين بها، إلا أنني لم أجد أي جمال حاولت أن تقنعنا به نادية الجندي في الصورة التي ظهرت عليها في هذا الفيلم على الرغم من المبالغة الزائدة في الماكياج والإكسسوار والملابس التي لا تنتمي بأي حال من الأحوال للقصة الأصلية أو للمناخ التاريخي الذي تدور فيه الأحداث أو حتى لشخصية مصرية تنتمي للأجواء الشعبية ويسوقها طموحها الجامح للصعود إلى طبقة الأثرياء !!.

منذ مشهد البداية نكتشف أن زهيرة سليلة عائلة الناجي العريقة في الفتونة تعمل خادمة في منزل عزيز الناجي (فريد شوقي) وتعاني من قهر زوجته لها وغيرتها منها، لم يفسر الفيلم الظروف التي جعلت من حفيدة الناجي الكبير خادمة ولكنه ركز علي طموحها من التخلص من هذه الوصمة والتطلع للصعود إلي القمة «أنا مش خدامة.. أنا من بيت الناجي .. يعني أنا هنا في بيتي وفي بيت أهلي» ..

لم يتمحور الفيلم حول شخصية الفتوة رغم أنه بدأ بمعركة إختيار الفتوة التي كانت حارة النحل كلها تنتظر نتيجتها على أحر من الجمر «النهاردة .. الحارة هتعرف فتوتها الجديد.. ما فيش عيل في بطن أمه ما يتمناش يشوف الفتوة الجديد.. الله يرحم أيام الناجي.. الفتونة بعدهم إتهزأت لحد ما قربت

توصل للبلطجي نوح الغراب»، وعبر مشهد المعركة على لقب الفتوة عن أصول وقواعد فكرة الفتونة ومفهومها لدى البسطاء التي كانوا يركنون في حياتهم علي هذا الفتوة مستسلمين لمصيرهم على يديه، حيث يطالعنا شيخ الحارة خليل الفص (أحمد لوكسر) في الفضاء الواسع الذي امتلأ بجمهور غفير وأنصار الفتوات المتنافسين: زلطة الأسد ونوح الغراب، يقول شيخ الحارة: «الملابطة النهاردة هتكون بينهم همة الإتنين وبس.. مافيش حد هيتدخل بينهم.. الكل هيلزم مكانه والرضا والقبول للي هيتم واللي هيكون، واللي هيتمرد ويخرج عن الطوع يبقي بيولع نار.. نار هتاكل الكبير قبل الصغير.. اللي هيكسب هيكون فتوة الحارة والكل هيكون في طوعه حتي الخسران..، ويستطرد شيخ الحارة بعد أن يحصل علي موافقة المتنافسين علي كلامه: الملابطة شطارة وخفة مش ضرب ودم.. لأ.. كفاية لمسة النبوت وبعد كدة نبقي حبايب كلنا».

إختصر هذا المشهد وما تلاه من حفل تنصيب الفتوة الجديد نوح الغراب (صلاح قابيل) على الحارة إحتياج الحارة في ذلك التوقيت إلي فتوة كرمز للحماية الشعبية في ظل غياب الأمن والأمان وتواطؤ الحكومة والنظام مع «الفتونة» ومباركته لها، وهو ما يستوعبه أهل حارة النحل فيهتفون «فلتعيش الحكومة والفتونة» حينما جاء مأمور القسم ليهنيء الفتوة الجديد بإنتصاره، لكن الفيلم إنعطف إلى طريقه الرئيسي الذي أراده منذ البداية وهو طريق المرأة الجميلة زهيرة التي تغار منها زوجة عزيز الناجي فتتخلص منها وتدبر لها زواجاً سريعاً من عبده الفران (سعيد صالح) الذي لا يستطيع وهو الفقير والسكير في ذات الوقت أن يوفر لها حياة مريحة ويجبرها على العمل حيث تنزل إلى الحارة لتبيع «النداغة واللبان» فيطمع فيها الجميع وأولهم الفتوة الذي يصطدم رجاله بها حين يطلبون منها أن تأخذ إذن الفتوة وتدفع له كي يسمح لها بالبيع وهي تتحداهم : «إنت عايز مني أيه إنت وهو.. أيه أمور البلطجة دي.. ما تسيبوني في حالي ألقط رزقي.. أنا ماحطش نقطة عرق في كف ما يستاهلهاش»، ولما تيأس أن ينصفها الفتوة أمام رجاله الذين بعثروا بضاعتها تهدده باللجوء إلى البوليس ثم تقول له: هتشوف بقي مين فينا الفتوة!!

«جسم من ملبن وعقل من نار»، هكذا وصفتها الخاطبة أو الدلالة أم هشام (نعيمة الصغير) كأنها تختصر حالة زهيرة القوية.. الباطشة التي يتقاتل جميع الرجال في حبها وينتظرون إشارة رضا من يدها، فالكل يطمع في جسدها.. الفتوة وحتى المأمور الذي وقع في هواها من أول نظرة «يا زهيرة أنا هبقي جناحك اللي بترفرفي بيه»، وكذلك الفسخاني الثري محمد أنور (حسين فهمي) الذي يتزوجها بعد أن يتكاتف الجميع لتطليقها من عبده الفران، ثم تستولى على أعماله وتتخلص منه بعد أن تلقي بشباكها على الفتوة نوح الغراب الذي يقتل في ليلة زفافهما ومن بعده يأت دور المأمور المتيم بها والذي توالت عباراته طوال الفيلم ليعبر عن هذا الإعجاب بشكل مبالغ فيه، فورد على لسانه طوال الأحداث «طلاق زهيرة سياسة عليا»، «أمن زهيرة من أمن المجتمع والصالح العام»، «سعادة زهيرة شيء ضمن مسئولياتي»، « ما اقدرش أحميها بصفة خاصة إلا إذا إتجوزتها وبقت الست مراتي»، بل أنه بوافق على مطلبها بتطليق زوجته التي هي في الأصل إبنة وزير الداخلية.!!.

وفي كل مرة تفرض زهيرة على الرجال طلاق زوجاتهم قبل الإقتران بها «أنا اللي عايزني لازم يبيع نسوان الدنيا عشاني.. يا كدة يا بلاش». والغريب أن الرجال يخضعون لمطالبها، ولا يصلون إليها في كل مرة. وفي آخر محاولاتها مع عزيز الناجي (فريد شوقي) الذي تمنته منذ البداية: «سي عزيز هو القلب الحنين.. الضل اللي إتحميت فيه، لا بص لي يوم بعين غدارة ولا جرحني يوم بكلمة، ده الرجل اللي أي ست في الدنيا تتحامي فيه وتعيش خدامة تحت رجليه»، لكنها لا تصل إلى هدفها هذه المرة حيث يقتلها زوجها السابق الفسخاني محمد أنور، لتنتهي الأحداث بمأساوية وكأنها تعلن الموعظة الأخلاقية بأن هذه هي نهاية من سولت لنفسها أن تتلاعب بمشاعر من حولها أو تدوس على قلوبهم في رحلة صعودها الطموحة، أو كما قال عزيز الناجي وهو يحتضنها «نامي يا حبيبتي نامي.. إستريحت وريحت الناس» .

شهادات وحوارات مع صناع الفتوة

نور الشريف: الفتوة الحقيقي..
هو ما قدمه نجيب محفوظ!!

رمح السينما المصرية، هو اللقب الذي منحه له النقاد واستحقه «نور الشريف» على مدار رحلته الفنية الحافلة، فهذا اللقب يختصر شخصية فنان واع وموهوب ومجتهد، لم تثنه معاناته المستمرة عن جرأته في الإختيار.. تلك الجرأة التي شكلت صورته المتفردة كمبدع لم يسجن نفسه في خانة التنميط أو في دائرة النجومية المفرغة، وإنما تحرر منها مدعوما بحسه الروحي وإرادته الواعية ليصنع علامات فارقة في خارطة السينما المصرية.

نور الشريف لم يكن مجرد ممثل أو مخرج أو حتى منتج وإنما الأهم أنه المبدع والصانع والمشارك في الحركة السينمائية والفنية المصرية، وكما كان دائماً سباقاً في تقديم التجارب الجديدة، كان أيضاً أكثر الفنانين مشاركة في أفلام الفتوة التي دخل عالمها السحري مشحوناً بأمل كبير في تقديم فن مختلف ومعبر عن مجتمعه الذي وصلت بينهما جسور من الثقة لا حدود لها، فمن بين ما يقرب من ١٤ فيلماً دارت حول الفتوة أو حاولت أن تتلمس طريقها إليه، كان نصيب نور الشريف وحده خمسة أفلام أضاءت له جزءً من صورته الفنية وأكدت على لغته الخاصة التي تتجاوز دائما المتوقع.

*** في تقديرك متى بدأت ظاهرة أفلام الفتوات، وماهو الفيلم الذي حركها؟**

- فيلم «الفتوة »هو بداية أفلام الفتوات في تاريخ السينما المصرية، وفي رأيي كان هذا الفيلم هو نقطة التحول الأساسية التي لفتت الأنظار لتقديم نموذج البطل الشعبي الشبيه بـ«الكاوبوي الأمريكي»، فقد إختار صلاح أبوسيف مع

نجيب محفوظ نموذجاً واقعياً وليس وهمياً، بل هو من قلب الواقع المصري حينذاك وقدموه في فيلم متميز جداً تلاه بعد ذلك العديد من الأفلام التي تناولت شخصية الفتوة.

وانتشرت الظاهرة بعد ذلك من خلال الأفلام المأخوذة عن أعمال لأستاذنا الكبير نجيب محفوظ الذي قدم هذا العالم في أكثر من كتاب أولهم «أولاد حارتنا» ثم«حكايات حارتنا» الذي أرى أنه كان مسودة لملحمة الحرافيش، إضافة لبعض قصص قصيرة منها مجموعة «الشيطان يعظ» وهي ليست كلها عن الفتوات وإنما جزء منها، لكن للأسف دور النشر في أوقات كثيرة تجمع قصص مختلفة مع بعضها بحيث يكون من الصعب الإستدلال أيها كتب عن عالم الفتوات.

*** ألست معي في أن فيلم «الفتوة» لا علاقة له بعالم الفتوات سوى عنوانه الذي ربما إختاره مخرجه صلاح أبوسيف ليتماشى مع المزاج الجماهيري السائد في فترة عرضه؟**

- مع إحترامي لهذا الرأي، لكني أود أن ألفت النظر أن كلمة فتوة أول مرة نسمعها في السينما كانت في فيلم «الفتوة»، صحيح أن البطل ليس فتوة بالمعنى المتعارف عليه ولا تنطبق عليه المواصفات التقليدية للفتوة كما قدمته أعمال نجيب محفوظ، وكما عرفناه في الواقع التاريخي كممثل للحكومة أو بمعنى آخر هو الحكومة أصلاً داخل الحارة قبل أن تتواجد الشرطة وأقسام البوليس والنقطة، حيث كان الفتوة هو الآمر الناهي في قلب الحارات، وأنا قابلت أحد هؤلاء الفتوات بالصدفة. كان فتوة بولاق، فأحد أولاد إخوته كان عامل إضاءة في السينما، وكان اسمه المعلم كروم، كما رأيت في السيدة زينب والخليفة بقايا الفتوات، فالفتوة يمكن أن نقول عليه مأمور المنطقة، واستطاع نجيب محفوظ أن يستغل ذلك بذكاء شديد وبوعي أن هناك فتوة عادل وهناك فتوة ظالم، بمعني أن هناك سلطة عادلة وسلطة ظالمة.

*** هذا هو التصور الذي قدمه محفوظ، فماذا عن تصورك الخاص بمفهوم الفتوة؟**

- في الحقيقة أنا لم أعش تجربة شخصية أو واقعية مع الفتوات تجعلني أستطيع أن أتحدث عنهم، لكني أعتقد أن ما رصده أستاذنا الكبير نجيب محفوظ هو أصدق رصد لعالم الفتوات، لأنه تبحر فيه بشكل كبير جداً، ويظل أسلوب نجيب محفوظ بما يتضمنه من واقعية رمزية معبراً عن أن مقدار الواقع في بناء الشخصيات سليم ١٠٠%، الرمزي يحمله في الأحداث وليس الشخصية، فالصورة التي قدمها محفوظ في كل أعماله المتعلقة بالفتوات هي رصد حقيقي لواقع كان موجود ويميز بين الفتوة العادل والفتوة الظالم.

*** ما كتبه محفوظ عن الفتوات والحرافيش تضمن دلالات سياسية أوفكرية، فهل حملت أفلام الفتوات نفس الدلالات أم كانت مجرد موجة اهتمت بالشكل وإجتاحت السينما المصرية في مرحلة ما لتقدم هذه الشخصيات من الخارج؟**

- لم تهتم كل الأعمال في الحقيقة بالمضمون الفكري الذي طرحه محفوظ، وبالنسبة لي هناك أعمالاً قدمتها أعتقد أنها كانت حريصة جداً على تجسيد البعد الفلسفي والسياسي منها فيلم «الشيطان يعظ» الذي جاء من خارج ملحمة الحرافيش، فهو مأخوذ عن قصة اسمها «الرجل الثاني» من المجموعة التي يحمل الفيلم عنوانها، وهو نموذج كبير للبعد السياسي، عملت من الحرافيش ثلاثة أجزاء: المطارد وأصدقاء الشيطان الذي إعتمد على حكاية «جلال صاحب الجلالة» من المجموعة، وعملت أول جزء في الحرافيش للتليفزيون (السيرة العاشورية) الاسم التليفزيوني لعاشور الناجي، وكان فيها البعد الميتافيزيقي كما في «أصدقاء الشيطان»، وإن اختلف السيناريو كثيراً عن السيرة العاشورية، فنجيب محفوظ حين جسد الفتوات أحياناً يكون مشغولاً بالعدالة الاجتماعية، لكن كان لديه هماً آخر وهو هم فلسفي متعلق بالكون وقيم الكون والقيم المجردة، ففي أصدقاء الشيطان (جلال صاحب الجلالة) يتناول فكرة جبارة جداً وهي أن جلال هذا الفتوة العادل لما استطاع أنه يحقق العدل للحارة خاف أن يموت، وبدعوى أن يحافظ على هذه المكاسب قرر أنه

يريد أن يكبر ولا يموت، فباع روحه للشيطان، رأى نجيب محفوظ هنا في اللحظة التي باع فيها روحه للشيطان هي اللحظة التي لم يعد فيها الخير موجود، ومحفوظ في هذا الفيلم متفوق جداً في صياغة ثلاثة قضايا فلسفية مهمة أو رغبات نفسية متمثلة في تجميعه ثلاثة أعمال عالمية مهمة فقد جمع الحاكم المطلق من مسرحية «كاليجولا» للكاتب الفرنسي ألبير كامي، و«صورة دوريان جراي» للكاتب البريطاني أوسكار وايلد، و«فاوست» للكاتب الألماني جوته... في «كاليجولا نرى الحاكم الذي يبحث عن إله يشفي غليله، فهو نظر للمال كإله فلم ينفع، فنظر للجنس كإله فلم ينفع أيضا، فتعامل مع السلطة كإله فلم تنفع، وفي النهاية دمر نفسه وقتل، وفي «صورة دوريان جراي» باع الشاب الجميل الذي يخشي الهرم والكبر روحه للشيطان أيضا مقابل أن يظل وجهه جميلا، واتفاقه مع الشيطان كان أن يحقق له ذلك لكن كل آثار الزمن والأمراض ستظهر علي اللوحة الجميلة التي رسمها له أحد الفنانين، وهذه لها بعد ثاني مختلف تماماً، فـ«أوسكار وايلد» كان من مؤيدي ومن أصحاب الدفاع عن نظرية الفن للفن، وجلال لم يكبر وعاش في غربتين عندما يقابل أصحابه فيجدهم كبروا وهو لم يزل صغيراً، وعندما يقابل أولاد أصحابه الذين يشبهونه لا يستطيع أن يتواصل معهم فيفزع، وفي رواية جوته باع أيضا «فاوست» روحه للشيطان.

*** إذا كانت أفلام الفتوات تتحمل مضامين فنية وفلسفية إلى جانب جاذبيتها الجماهيرية فلماذا إنتهت هذه الموجة بسرعة؟**

- تكالب المنتجين والمخرجين على أفلام الفتوات حولوها إلى موجة تجارية تحقق لهم الإيرادات العالية، لكن الجمهور يأتي عليه وقت يرفض فيه أية موجة سائدة، لأنه يكون تشبع منها ويريد التغيير والجديد.

*** كيف أعددت نفسك للقيام بدور الفتوة؟**

المسألة لم تكن سهلة إلى حد ما، لأن بنيان الفتوة له شكل خاص، وأنا جسمي كان ضعيفاً فاحتجت إلى تدريب كبير، وكنت حينذاك قدمت فيلم «دائرة الإنتقام» وأتذكر أن يوسف شاهين قال لي «إنت فاكر نفسك فريد

شوقي»، فقررت أن أدخل عالم الفتوات الساحر وفق مقاييسهم الشكلية ومفاهيمهم المتعلقة بالشرف والنبل، فتدربت على العصا والتحطيب. وفهمت معنى إستخدام العضلات في المعارك، إنها تفاصيل تخص الثقافة والموروث الشعبي، فالفتوة الحقيقي والعادل في المجتمع المصري هو الفارس النبيل الذي يحمل سيفه في مجتمعات أخرى، وأعتقد أنه لو السينما العالمية كانت تعلم شيئاً عن عالم الفتوات لكانت قدمته لأن فيه شيء من البراعة البشرية، فـ «الكاوبوي» يظل مجرد طلقة معدن تخرج من مسدس، لكن مع الفتوة فإن الصراع جسماني، فيه نتعلم كيف يكون هناك شرف أن يكسب فتوة نظيره الذي عليه أن يذعن ويسمع الكلام، فالمسألة برمتها جد وليست هزل، وتقوم على أعراف وقوانين شأنها شأن السياسة العالمية بالضبط.

*** هل قابلت فتوات في الواقع؟**

طبعاً، والغريب إن الفتوات الذين قابلتهم، وأقصد بهم الفتوات الحقيقيين المهمومين بالعدل، كانوا لا يشعرون من أمامهم بأنهم فتوات، فبالرغم من بنيانهم القوي وعضلاتهم والكاريزما الخاصة التي تمنحهم حضوراً مؤثراً لدى الآخرين، إلا أنهم كانوا لا يجهرون بقوتهم على إعتبار أن القوي لا يحتاج أن يقول أنه قوي أو يلفت إنتباه الناس، فهو بداخله يشعر أنه قوي، كما أن ملامح وجههم تحمل قسمات النبل والسماحة. المشكلة تكون إذا غضبوا عملاً بـ «إتق شر الحليم إذا غضب»، لكن فيما عدا ذلك فهم ليسوا متغطرسين أو مغرورين. ويرفضون الظلم تماماً، ولأنهم عادلون يشعر الناس معهم بالأمان، وخوف الناس من الفتوة العادل ليس خوفاً من سطوته أو قوته وإنما من «زعله»، والمثير أنه أحياناً يكون من رجال الفتوة العادل فئة متسلطة تستغل قربها من الحاكم والسلطة فيكونوا مغرورين، وهذا النموذج أوقع عليه نجيب محفوظ العقاب المناسب، أما الفتوات على الجانب الآخر وأقصد الأشرار فهم على العكس تماماً متطاوسون وملامح وجههم تكتسي بالغضب والشر الذي ينسحب على كل شيء فيهم حتى في صوتهم وبالطبع سلوكهم.

*** هذا يجرنا إلى المقارنة المنعقدة دائماً بين مفهومي «الفتوة» و«البلطجي»؟**

- هناك فارق كبير بين المفهومين، فعلى سبيل المثال حين يأخذ الفتوة العادل الإتاوة من المحلات. فهي تكون نوع من التعاونية بهدف مساعدة أهل الحارة في ظروفهم المعيشية، فالإتاوة تكون من أجل زواج بنت فقيرة أو علاج رجل كبير.. وهكذا، ولأنه لم يكن هناك سلطة أمن وكان هناك صراع بين المناطق حيث يأت فتوات أحياء أخرى من النوع الذي يستهويه الضرب والسلب والنهب، ولما كانت أيضاً الشوارع الأزقة والحواري الضيقة خالية من الإضاءة وكانت مرتعاً للجرائم. هنا كان لابد من وجود الفتوة للحماية، فالفتوة كان إختياراً شعبياً، لكن البلطجي هو من يأخذ الإتاوة بلا مقابل ورفع الضرائب بلا منطق. الحواري كانت تثور أحياناً على هذا النوع من الفتوات الظالمين. ثم يختارون الفتوة العادل، وهذه هي عقلية الحرافيش في قصص محفوظ، فـ «عاشور الناجي» هو المثل الأعظم والأجمل للفتوة العادل رغم أنه أخطأ وتزوج بأخرى على زوجته الأولى، ولما كان يدافع عن ابنه وذهب إلى المقهى فتزوج من الفتاة التي كان يحبها ابنه. إنه خطأ بشري إنساني، في الحرافيش نرى الفتوة عندما يبتعد عن مصدر الإشعاع فإن القيم تقل، يقول البعض أن الناجي الأخير هو أقذرهم وهذا من وجهة نظر نجيب محفوظ لأن الابتعاد عن الأصل المشع الذي يمثل قيما حقيقية يحدث هذا الإنهيار في عالم الفتوات.

*** وما تعليقك على ما يقوله البعض حول أن الفتوة هو نتاج نظام صنعه الإستعمار كنوع من قمع أي تمرد شعبي أو السيطرة على الأحياء الشعبية أوإشعال حروب أهلية فيما بينها إذا لزم الأمر؟**

- هذا رأي متفلسف جداً زيادة عن اللزوم ومبالغ فيه، فالفتوات هو كبير الحارة، والإستعمار بالصدفة كان يلجأ لهم لإستتباب الأمن، لكنهم من المؤكد ليسوا صنيعة الإستعمار.

*** لكن هل كان للفتوات دور في حركة الكفاح الوطني؟**

- طبعاً، كان لهم دور كبير، ولكن للأسف لا يوجد شيء مسجل.

*** وهل كان دورهم نابعاً من مفهوم شامل يخص دفاعهم عن وطن أم من نظرة ضيقة تخص مركزهم في الحارة؟**

- بالتأكيد كان نابعاً من إرتباطهم بالوطن بشكل عام ودفاعهم عنه، فمثلاً عند نفي سعد زغلول، وحسب ما رصده نجيب محفوظ في قصة (العالم الآخر) على ما أتذكر، كان هناك شخص مناضل طلب منه أن يذهب إلى إحدى المناطق لعمل إضراب تضامناً مع سعد زغلول الذي تم نفيه، فلما راح وجد زميله في الدراسة يعمل قوادا وساعده وجعل العاهرات يضربن عن العمل في هذا اليوم، فما بالكم بالفتوات، العاهرات أضربن بدافع وطني. هل رأيت عالم ساحر مثل هذا، فحينذاك كان الإنتماء لمصر أكثر سخونة لأنه كان إتجاه واحد. حيث يوجد مستعمر ويوجد أيضاً زعيم وطني، وبالتالي كان الإجتهاد الوطني داخل كل الناس، وإذا ظهرت نماذج قليلة شريرة كجاسوس أو خائن، فهي نماذج إستثنائية ولكنها لا تمثل الواقع.

*** وهل كان نظام الفتوة هو نظام يخص القاهرة فقط؟**

- أعتقد أنه كان موجوداً في القاهرة وعواصم المدن الكبرى، لأنه خارج العاصمة كانت الأسرة هي الأساس وكبيرها هو الحاكم والآمر الناهي، في المجتمعات البدوية كان الصراع بين قبائل، وفي الريف نفس الشيء الصراع بين العائلات، لكن المدينة هي الأكثر إزدحاماً، ونسيج الحارة لم يكن متناغماً فهم ليسوا عائلة واحدة، بدليل أنه في وسط القاهرة يوجد حارة لليهود وحارة للأرمن وهكذا، وأعتقد أنه كان يوجد فتوات في الأسكندرية وكانوا أعنف لأنها ميناء وأكثر إنفتاحاً فيأتيها أغراب كثيرون، فكان لابد من نظام قوي كالفتوة، وهذا طبيعي فجميع السواحل في العالم أكثر عنفاً من المدن الداخلية لأنهم يشعرون بعدم الأمان ويبدأون بالشك دائماً.

علي بدرخان: الجوع.. دعوى حقيقية للحرية والوعي والحفاظ على «لقمة العيش»!!

تربى المخرج علي بدرخان في كنف والده المخرج أحمد بدرخان ودرس السينما في مرحلة مبكرة من حياته، وعمل مساعداً مع والده في فيلم «نادية» ثم مساعداً مع مخرجين كبار مثل فطين عبدالوهاب ويوسف شاهين وأحمد ضياء الدين في مجموعة كبيرة من الأفلام..

قدم أول تجاربه الإخراجية في (الحب الذي كان) قبل أن ينتقل إلى مجموعة من الأفلام ذات الطابع السياسي والإجتماعي أبرزها «أهل القمة» و«الكرنك»، ويعد فيلمه «الجوع» من أهم أفلام مجموعة الفتوات حيث كان الأجرأ في طرح الموضوع على خلفية تنويرية يدعو من خلالها إلى التحرر من حصار القوة القاهر للإنسانية.

*** إستلهمت فكرة فيلم «الجوع» من روح ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ التي إستهلكتها السينما المصرية عبر موجة من أفلام الفتوات ظهرت في نهاية السبعينيات وامتدت حتى الثمانينيات، فهل نجحت السينما المصرية في التعبير عن مفهوم الفتوة، وهل ظهور هذه الأفلام في تلك الفترة بالذات، كان له دلالة ما؟**

- هناك بالفعل سلسلة من الأفلام إستندت إلى «حرافيش» نجيب محفوظ، لكن بعضها لم يستطع أن يلتقط الفكرة جيداً، فحول الفكرة إلى مجرد معارك ونبابيت، بدون وعي لما أراد محفوظ أن يوصله لنا عبر ملحمته الرائعة والتي حاولت أن توضح مفهوم الفتوة حسبما كان في الواقع وفي التاريخ، فالفتوة هو

بطل شعبي يخرج من قلب الحرافيش وهم عامة الشعب ليحقق لهم العدل والحماية، والرواية نفسها كان لها دلالة فكرية وسياسية هامة، حيث كان نزوعها واضحاً نحو الحرية والكرامة والخير والعدل، وهذا نزوع لا يمكن أن يحدث إلا بالمقاومة والثورة ضد الظلم والقهر وسلب الحقوق، عبر تركيزها على حكاية توالي الفتوات وتغير ظروفهم من حال إلي حال، ومن زمن إلي زمن، ولكن لأن الرواية بيعت علي أجزاء، فإن فكرتها لم تتحقق ولم تصل لأنه كان لابد أن تقال مرة واحدة .

*** هل نستطيع القول بأن «الجوع» إستوعب الفكرة ونجح في التعبير عنها؟**

- بالطبع، فعندما صدرت رواية «الحرافيش» إشتراها يوسف شاهين وكلفني أن أعمل مسلسلاً من خلال أحداثها، فاشتغلت عليها كثيراً كرواية واحدة يعتمد بناؤها على فتوة يسلم لفتوة، ومجتمع يتغير حسب تغير الفتوة وطباعه، وهذا بناء لا يكتمل إلا بنهاية آخر فتوة، وبدأت تنهال على الأسئلة عن مفهوم الفتوة.. هل هو بلطجي؟ أم هو رجل قوي يسعى إلى العدالة ويأخذ من الأغنياء ليعطي الفقراء؟ أم هو ظالم يدوس على الفقراء لصالح الأغنياء؟!.

كل هذه الأسئلة هضمتها وأنا أجهز للـ«الجوع» وتيقنت أن أقرب مفهوم للفتوة هو ما قدمه نجيب محفوظ الذي عرفه بدوره من قلب الواقع ومن خلال قصص الفتوات التي عاشها أو سمع عنها والتي خرجت من رحم المناطق الشعبية، وتيقنت أيضاً من أن خلاص الناس في تماسكهم ودفاعهم بأنفسهم عن حقوقهم ضد أي طاغية أو ظالم دون الإعتماد على أحد، فلابد أن يكون هناك وعي بأنه طالما أن الإنسان يعمل فلابد أن يكون قادراً على الحفاظ علي «لقمة عيشه» وحماية حياته.

*** إذن يمكننا القول بأن فيلمك تجاوز عالم الفتوات إلى عالم السلطة والحكم حاملاً دعواه الخاصة بالثورة والإنتفاضة ضد من يمس حقوق الناس أو الشعب أو الحرافيش؟**

- تدور أحداث الفيلم في عصر الفتوات، أي في نهايات القرن الماضي وبالتحديد في عام ١٨٨٧، ورغم إختياري لهذا العصر بالذات الذي عرف بسيادة ظاهرة الفتوة، ولكني كنت أقصد طرح ومناقشة قضية صناعة الفتوات في كل زمان ومكان، من خلال تناول الظروف السياسية والإقتصادية والإجتماعية التي تصنعهم ثم تؤدي إلى سقوطهم فيما بعد، وذلك عبر متابعة مراحل صعود الفتوة، حيث يلتزم في البداية بتطبيق العدالة حتى على نفسه، وذلك لضمان إستمرار وفرض حكمه الجديد، ثم يعمل علي تحسين وضعه الإقتصادي الإجتماعي فيقع في شرك الأثرياء الملتفين من حوله، ثم ينخرط في ميدان التجارة فينجرف إلى عالم التجار وألاعيبهم فيزداد بطشه بالناس مما يؤدي إلى سقوطه في النهاية، كما أنك تستطيعين القول بأن الفيلم يحمل دعوى مباشرة بالوعي كما قلت للحفاظ على «لقمة العيش» والمهنة والأرض والبيت وعدم الإستسلام لأي سلطة متمثلة في شخص أو مؤسسة أو أي شيء يمكن أن يسلب الإنسان حريته أو حقوقه، وهذا لن يتحقق إلا بتوحد الناس وتضامنهم في مواجهة الفتوة الظالم المستبد، فهم أكبر من أي فتوة، وهم يتحملون مسئولية الحفاظ على مكتسباتهم في الحياة، لأنهم إن لم يفعلوا ذلك وسجنوا أنفسهم في خانة السلبية رافعين شعار«وأنا مالي» فهم يساهمون في خلق الحاكم أو النظام الفاسد.

*** قدمت في فيلمك (زبيدة) بائعة البطاطا الفقيرة لتقوم بتحريض الناس على التمرد، ألم يكن هناك وسيلة أكثر قوة وإقناعاً منها؟**

- لا أجد أية مشكلة في أن تقوم زبيدة بذلك، لأنها أولاً تعرضت لظلم من الفتوة، كما ظلم أيضاً زوجها الطيب الذي حماها وأواها، وهذه أمور طبيعية تحدث لاعلاقة لها بصغير أو كبير، بذكاء أو بفكر متواضع، المهم أن القضية تفجرت وحققت هدفها في أن يصبح الكل مشارك.

*** أيضاً إستطعت عبر تصويرك للمجاعة أن تعيد للأذهان عملين كبيرين سبق أن قدمتهما السينما المصرية وهما «لاشين» لفريتز كرامب(١٩٣٩) و«السوق السوداء» لكامل التلمساني (١٩٤٦)، إلا أن المجاعة لم تحتل في فيلمك نفس المساحة، وهو ما اعتبره بعض النقاد أنك لم تحاول الإقتراب أكثر من الفقراء وتجسيد معاناتهم الجوع، بإعتبارهم أكثر المتضررين ؟**

في الحقيقة أعترف بأنني للأسف لم أشاهد فيلم «لاشين» حتى الآن وبالتالي لا أستطيع أن أتحدث عنه، أما كامل التلمساني فهو أستاذي الذي أكن له كل تقدير، أعشق كل أفلامه، فهو نموذج للمناضلين الذين أسهموا في السينما المصرية وفي الحياة السياسية والإجتماعية، ولكني في حقيقة الأمر لم أتأثر بهما في فيلمي، وإذا كانت المجاعة لم تأخذ مساحة كبيرة في فيلمي كما في فيلمها على حد قولك، إلا أنني إستطعت أن أنقل تأثير المجاعة فيما حدث من سلب ونهب وذلك بأسلوبي الذي ينتمي لي ولرؤيتي دون تأثر من أحد.

*** دارت الأحداث داخل حارة شعبية، حيث قدمت لنا صورة من أجمل صور الحارة الشعبية في السينما المصرية، فكيف إستطعت المزج بين رؤيتك الفكرية والفنية من خلالها..؟**

- لم أعمل وحدي في هذا الفيلم، فقد كان معي من مجموعة كبيرة من الفنانين والفنيين الذين بذلوا جهداً خرافياً لكي يصنعوا معي فيلماً ينتمي لسينما تحترم نفسها وتحترم جمهورها، بالنسبة للحارة فقد كنت مصراً على بناء حارة تحمل كل المواصفات التي أريدها، وقام بتصميمها وبنائها فنان الديكور الرائع صلاح مرعي الذي جعل من الديكور والملابس عنصراً أساسياً من الفيلم، ولا يمكن تخيله بدونهما، وقبل البناء تجولنا كثيراً سوياً في القاهرة القديمة الفاطمية وبخاصة في حواري الأزهر والغورية والجمالية وصرنا نجمع من التاريخ القديم ملامح لحارة مصرية بكل تفاصيلها الدقيقة وواقعيتها الموحية بالزمان والمكان، وقد نفذ صلاح مرعي ذلك بكل تفاني وإخلاص.

*** الإضاءة في الفيلم كانت أيضا موحية ومناسبة للخط الدرامي، ولكن بعض النقاد كان لديهم بعض التحفظات حولها؟**

- الإضاءة بالفعل كانت إلى حد ما فيها مشكلة، ولكنها مشكلة تتعلق ببناء الحارة الذي لم يكتمل كليا، فاضطرني بعد ضغط من الإنتاج والتوزيع _ أصور مشاهد كثيرة ليلاً لأستغل الحارة حتي لا أكشف أن العمق كامل في الحارة، وعموماً فإن هذا لم يصنع خللاً، بل كان ملائماً للجو العام للفيلم الزاخر بصراعات ودراما عالية، فهو فيلم صعب وصارم ولا ينتمي للأفلام الخفيفة.

*** بمناسبة توصيفك لفيلمك، فإن بعض النقاد يضعونه ضمن كلاسيكيات السينما المصرية كواحد من أهم أفلامها على المستوى الفكري والفني، فهل هذا يحقق بداخلك نوع من الرضا تجاهه؟**

- الرضا تحقق لأنني قدمت فيلماً كنت أريده، وأشبع لدي شعوراً فنياً ما، أما يقوله النقاد فهو يخصهم وحدهم ولن أعلق عليه لسبب بسيط هو أن الحركة النقدية عندنا في مصر مثلها مثل حركة السينما حالياً، الإثنتين تعيشان معاناة وتحتاجان غرفة إنعاش!!.

*** قدمت في فيلمك أكثر من نموذج للفتوة، وهذا يجعلني أعود لأسألك عن تصوراتك الخاصة إزاء مفهوم الفتوة؟**

- حسب قراءاتي في التاريخ، وحسب ما كتبه نجيب محفوظ، فإن الفتوة هو نموذج للبطل الشعبي الذي يناصر المظلومين وينفذ قوانين العدالة، وهو نموذج يتسم بالشرف والنبل والقوة والعدل، وقد وهبه الله قوة بدنية ورجاحة عقل ليستخدمهما في نصرة الغلابة والضعفاء والمقهورين من البشر ضد سطوة المال، ولكن للأسف فإن الفتوة في عصرنا هذا تحول إلى بلطجي يستخدم قوته بشكل مستمر من أجل مصلحته الشخصية، وهو يختلف كل الإختلاف عن الفتوة شكلاً ومضموناً حتى في أسلوبه المستخدم في المعارك والذي تحول من إستخدام النبوت إلى «السنج والمطاوي» وما يشبههما.

*** هل قابلت في الواقع نموذجا للفتوة؟**

- الصدفة رتبت لي لقاء مع بعضهم، ولكنهم كانوا قد إعتزلوا هذه المهمة، لأنها كانت تخص زمن مضي وإنتهي، فتستطيعين أن تقولي أنني قابلت «بقايا فتوات»، لكني في الحقيقة تأثرت برؤيتهم جداً لدرجة سببت لي نوعاً من الدهشة، فقد تقابلت مع نموذجين، أحدهما من العباسية والآخر من الجيزة وكل منهما تجاوز التسعين، ولكنهما كانا لم يزلا محتفظين ببعض صفات الفتوة من هيبة وعظمة وكاريزما وإحترام ونظافة واضحة جداً في ملبسهما، وكانا يجلسان في مقهى شعبي محاطان بهالة خاصة تدل علي شخصيتهما من أول وهلة، كما قابلت فتوة آخر في الأسكندرية كان هو الآخر يتسم بنفس الصفات.

*** ألم يكن نظام الفتوة هو نظام خاص بالقاهرة فقط؟**

- ليست لي أدنى فكرة، لكنني قابلت بالفعل فتوة من الأسكندرية، عرفني عليه بعض الناس ممن يعرفون الكثير من الحكايات الشعبية حول هذا الموضوع.

يسري الجندي: سعد اليتيم..
تجسيد لفكرة الفتوة على مستوي عالمي!!

بدأ مشواره الإبداعي على درب المسرح، حيث كتب في أوائل الستينيات أول مسرحياته (الشمس وصحراء الجليد) التي كانت من إخراجه أيضاً، ثم توالت أعماله المسرحية ومنها: اليهودي التائه – عنترة – علي الزيبق – الساحرة ، كما كان للأعمال التليفزيونية نصيب كبير في رصيده الإبداعي، ومنها: عبدالله النديم - جمهورية زفتي – حروف النصب – السيرة الهلالية – جحا المصري، وبالرغم من قلة أعماله السينمائية إلا أنها كرست مساحته الخاصة على الشاشة الفضية.

عُرف عن يسري الجندي إهتمامه بالتراث الشعبي الذي استوحي منه معظم أعماله، وفيلمه «سعد اليتيم» من النماذج البارزة والمتفردة في هذه المجال، حيث إستلهمه من الأسطورة الشعبية وقدمه للسينما ليرمي من خلاله إسقاطاته السياسية المباشرة والمقصودة على الحاضر والمشهد العربي والعالمي.

*** يدور «سعد اليتيم» في عالم الفتوات ، فهل كنت تقصد الخوض في هذا العالم ، وما الذي إعتمدت عليه لكي تنسج خيوطك الخاصة في الكتابة؟**

- عالم الفتوات عالم ساحر، والذي فتح نافذته بلا شك ولفت إنتباه الإبداع المصري إليه هو أستاذنا نجيب محفوظ، فمساحة كبيرة من أعماله تناولت زوايا مختلفة من هذا العالم، وعرفنا عليها بتنوع غزير جداً وبشكل سحرنا جميعاً، ولذا فعندما إقتربت من هذا العالم إستلهمت «سعد اليتيم» من التراث الشعبي المصري، حيث الثلاثي الإبن والأب والعم، تلك العلاقة الممتدة والمتوغلة في التراث المصري منذ القدم أو بالأحرى من الأسطورة الفرعونية التي تناولت هذا الصراع بين قوى الخير وقوي الشر، حيث ينتقم الإبن (حورس) من

قوى الشر (العم ست) لموت أبيه (أوزوريس) بعد أن ربته وحفظته الأم الأسطورية (ايزيس).. هذه الأسطورة كان سعد اليتيم إمتدادها بشكل أو بآخر، وعندما إستلهمتها وضعتها في إطار الفتوات ولكن دون الإغراق في الشكل التقليدي لهذا العالم، بمعني الإغراق في الضرب وإستخدام العضلات. فممارسة الفتونة قد تكون بطرق أخرى غير الإعتماد على قوى الجسد وحدها.

*** لكن من النظرة الأولى نجد أن « سعد اليتيم» يمتلك طابعه السياسي الذي إعتمد على الشكل الشعبي .. فهل كنت تقصد ذلك؟**

- بالتأكيد كنت أقصد ذلك، فالقصة أخذت منحى سياسياً كشفت عنه الصراعات الشخصية التي كانت صورة لأفكار كبيرة بدت واضحة مثلاً في الصراع بين القطبين الكبيرين أو الفتوتين حسب ما قدمتهما الأحداث، فهو ظل لصراع أكبر بين الكتلتين الكبيرتين في العالم حينذاك. الكتلة الشرقية (روسيا) والكتلة الغربية (أمريكا) وكل منهما كانت تجسيد لفكرة الفتوة على مستوى عالمي من خلال إستخدامهما لقوتهما حسب مفاهيمهما ومصالحهما، كما أشرت إلى دور اليهود في التاريخ المصري والعربي أيضاً من خلال (موسى) الذي كان يريد أن يشتري «التكية» التي يعيش فيها الدراويش المسالمون زاعماً أنها تحوي عظام أجداده وأنه يريد أن يدفن بجوارهم عندما يموت، بل أنه كان يطالب بهدم حائطاً في هذه التكية للبحث عن قبور أجداده، وكانت هذه هي إشاراتي لقضيتنا العربية في فلسطين، ولعب (موسي) أيضاً دوراً في الصراعات الدائرة، حيث كان يدس المؤمرات ويثير الجميع ضد بعضهم البعض متعمداً التخريب ليستفيد هو في النهاية، وفي نفس الوقت أوضحت أن مفهوم القوة لم يعد هو القوة البدنية، بل صارت هناك فلسفة ولغة أخرى في إستخدام القوى بعيداً عن النبوت والضرب كوسيلة تقليدية لفرض السيطرة وإستغلال الناس، وهي فكرة أقرب للإستعمار عبر طرق ذكية يدبرها العقل للتسلل بين الناس بدلا من الأشكال التقليدية القديمة .

*** إضافة إلى ذلك، تضمن «سعد اليتيم» رسالة أخرى تعبر عن ضرورة التغيير؟**

- هذا صحيح، فالتغيير هي إرادة شعبية ترفض الظلم والقهر والإستسلام لضعف يجعل الناس يرزحون ويئنون تحت أقدام القوي، وكنت أري أن هذا التغيير لن يحدث إلا من خلال شباب يمتلكون عقلية جديدة تؤمن بضرورة مواجهة الشر والتصدي له وليس الإستسلام له.

*** هنا يلح السؤال: من هو الفتوة حسب المفهوم الذي يطرحه تراثنا الشعبي؟**

- هو الرجل الذي يضبط إيقاع الحياة في مجتمعه، وهو يتسم بالقوة والعدل والشهامة والنبل، وهو الحاكم الشعبي الذي يختاره الناس لحمايتهم خصوصاً عندما يفقدون الثقة في القانون الرسمي، فالفتوة في الوجدان المصري كان الرمح الموجه والمتصدي لأية قوة شريرة تحاول سلب الرزق وقهر الضعفاء.

*** وهل يتفق هذا المفهوم مع تصورك الخاص للفتوة ؟**

- بالطبع ، فهو بطل شعبي يدافع عن الضعفاء والمقهورين، وهو نموذج يمتلك الكثير من مواصفات الشرف والنبل، والفتوة الحقيقي لا يخرج عن هذه المواصفات أو عن إطار إلتزامه بتطبيق وتنفيذ فروض العدل والحق، وهو المرادف لنموذج الفارس كما قدمه الإسلام.

*** لكن، حسب الكثير من الكتابات التي تناولت هذه الظاهرة، هناك نموذجين للفتوة: العادل والمستبد، فهل هذا يعني وجود خلل ما في التعريف المتفق عليه للفتوة؟**

- إطلاقاً، فمفهوم الفتوة العادل الذي يدعو للخير والحق ويقف إلى جوار المستضعفين. هو المفهوم الصحيح للدور الذي يجب أن يقوم به حسب ما حدده ورسمه له الضمير الشعبي، وفي مقابل ذلك كان يوجد من يفرض سلطته وينهب الجميع ويحاول أن ينتزع لقب الفتوة باستخدام العضلات والنبوت الذي يعينه على الشر، ومن هنا كانت تنشأ الصراعات بين قوى الخير وقوي الشر.. الفتوة الحقيقي والفتوة الزائف، وما قدمه نجيب محفوظ كان تجسيداً رائعاً لهذا الصراع، ولقد ركز على الإستثناءات كثيراً لأنها هي التي تخلق جواً درامياً ناجحاً.

*** هذا يجرنا إلي مقارنة أخري لتوضيح الفارق بين مفهومي الفتوة والبلطجي؟**

- إنه فارق شاسع، هو الفارق بين البطل الشعبي والمجرم، فمن المؤكد أن الفتوة ليس بلطجياً. وإنما كما إتفقنا هو رجل همه كان العدل، أما البلطجي فهو بالفعل مجرم أو بالأحرى هو النموذج الذي يفرزه واقع يعاني بسبب ضعف سلطة القانون، وهو للأسف النموذج السائد في عصرنا الحالي سواء على المستوى الدولي أو المحلي، فقد شاعت في مجتمعنا روح البلطجة والعنف وغلبة القوي وحسابات المصالح للكبار وهو مناخ منفلت لا يمثل أية أعراف وقيم نبيلة، أما على المستوي الدولي فنحن بالفعل نعيش زمن الغابة بشكل صارخ وأمريكا فيه هي البلطجي الذي يفرض سيطرته ويتحكم في كل مقاليد الأمور.

*** عبر بوابة السينما والأدب إعتدنا علي رؤية الفتوات في الأحياء الشعبية لمدينة القاهرة، فهل كان نظام الفتوة معمول به في القاهرة فقط؟**

- أعتقد أنه كان معمولاً به في المدن الكبرى فقط، فإزدحامها بسكان وناس من مختلف الطوائف والطبقات، جعل وجود الفتوة ضرورياً وملحاً وخصوصاً في الأحياء الشعبية، في حين إختلف الأمر في القرى التي يحكمها أعراف راسخة لا يمكن أن يتجاوزها أحد وخصوصاً في حضور كبير العائلة.

*** وما تعليقك على ما يقوله البعض أن الفتوات كانوا صنيعة إستعمار أراد التفرقة بين الأهالي؟**

- في تقديري هذا رأي متعسف، فالفتونة نظام شعبي أنتجه الشعب نفسه لظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية وأمنية خاصة، ربما حاول الإستعمار إستغلال ذلك فيما بعد لتحقيق بعضا من أهدافه ومصالحه، هذا إحتمال وارد ولكن ليس معناه أن الفتوة إبن نظام إستعماري.

محمود عبدالسميع: الجوع .. صنع إتجاهاً جديداً في السينما المصرية!!

خطواته الأولى في رحلته الإبداعية جاءت مع السينما التسجيلية التي كرست اسمه كواحد من مبدعيها عبر العديد من الأفلام المهمة قبل أن ينتقل إلى منعطف جديد مع السينما الروائية بفيلم (العوامة ٧٠) في العام ١٩٨٢ مع المخرج خيري بشارة، ومن أهم الأفلام التي شارك فيها: آخر الرجال المحترمين إخراج سمير سيف، الزمار إخراج الراحل عاطف الطيب، الصعاليك إخراج داوود عبد السيد، للحب قصة أخيرة إخراج رأفت الميهي، التعويذة إخراج الراحل محمد شبل، الإمبراطور إخراج طارق العريان، و.. الجوع لعلي بدرخان الذي نجح من خلاله أن يجعل التصوير من أبرز العناصر الفنية التي منحت هذا الفيلم تفردا وجمالا.

*** يري بعض المصورين أن جماليات الإضاءة هي الهدف، وآخرون يرون أن الهدف الحقيقي في التصوير السينمائي هو خلق مناخ عام للموضوع الدرامي للفيلم بحيث يكون الحدث مؤثراً حتى ولو تعارض ذلك مع الرؤية الجمالية، فأي الرؤيتين هي الأقرب لمفهومك في مجال التصوير؟**

- أنا ضد المفهوم الجمالي للإضاءة تماماً، فمفهومي للإضاءة هو أن أبحث عن قوة التعبير عن المضمون بالصورة، وكيف أعبر عن هذا المضمون بصورة تساعد على توكيد المعني، فالجدار أي الحائط لا يقل أهمية عن الممثل، لأن المكان جزء مهم من الدراما، وأنا أرسم الجدران والضوء الساقط عليها، والضوء الخارج من غرفة أخرى، وأحاول أن أفرش هذا الضوء بالشكل الذي يناسب الموضوع ويعطي تأثيراته الملائمة، وبالتالي أحافظ على الجو العام للفيلم.

*** وكيف كان تطبيقك لهذا المفهوم في فيلم «الجوع» ؟كيف تفسر توزيع الإضاءة في خلق الجو العام للفيلم؟**

- فيلم الجوع كان من أوائل الأفلام التي عملت بها وشاركت في صنع إتجاه جديد في السينما المصرية، إتجاه ينحو إلى موضوعات جديدة وجدية وقريبة من قلب المجتمع بما تحمله هذه الموضوعات من مضامين سياسية وإجتماعية وإقتصادية، وأتذكر هنا ردة فعل الناقد الفرنسي «مارسيل مارتان» وهو من أكبر نقاد السينما العالميين، حين رأى الفيلم لأول مرة عام١٩٨٦ في مهرجان القاهرة، حيث طلب مقابلتي أنا والممثلة الصغيرة التي قامت بدور زبيدة في الفيلم وكان يقصد سعاد حسني التي أدت عدة مشاهد صغيرة، حيث قال عنها «: كلما نظرت في عينيها أو تابعت أداءها وتعبيرات وجهها أدركت على الفور ما الذي تقوله»، وحين قابلت مارسيل أشاد بأسلوبي في الإضاءة وقال أنه إستطاع أن يحس بالزمن في الليل، وكان هذا من أبلغ ما قيل، فزمن الفيلم كان من المفروض قبل ظهور الكهرباء، فاستخدمت الفوانيس وتلاعبت بالإضاءة لأصنع ليال بدون قمر، وليال بقمر ضعيف (هلال)، وليال قمرية كاملة، وكنا لا نشاهد القمر ولكنها تأثيرات الضوء التي تكاملت مع ما يرمي إليه موضوع الفيلم من جو قهر وظلم، ومن هنا كانت الأحداث تدور ليلاً حيث يسرق الفتوة من الأغنياء ويعطي الفقراء وهكذا من تتابع أحداث.

*** إذن فخيالك هنا كان يعمل وفق مايتطلبه موضوع الفيلم؟**

- هذا شيء طبيعي، فأنا من أصحاب هذه المدرسة، حيث أقرأ السيناريو وأدرسه جيدا وأتفهمه، ثم أبدأ أحسب اليوم الكامل من الصباح الباكر والشروق وقبل الظهر وبعد الظهر والعصر وبين العصر والمغرب وبعد المغرب، أدرس كل هذه الأزمنة حتي أجد التوقيت الأفضل درامياً، وأتفاهم عليه مع المخرج، وفي الجوع زودنا مشاهد الظلام وأعطينا الإحساس المباشر بذلك بحيث أن المشاهد الواعي بهذه التفاصيل أو حتى المشاهد العادي يحس أن هناك تتابع في الزمن.

*** لكن ألم يحدث أي تعارض بين خيالك وبين خيال المخرج؟**

- إطلاقاً، لأن علي بدرخان مخرج فاهم، وكنا ننفذ المشهد سوياً على أرضية كبيرة من التفاهم، فأنا كنت أكتب تصوراتي على السيناريو ونتناقش فيها ثم نشتغل عليها.

*** لكن بعض النقاد كان لهم تحفظات على الإغراق في الظلام والتصوير الليلي ورأوه مبالغ فيه، فما تعليك؟**

- هذه وجهة نظر، لكن في حقيقة الأمر أن هذا كان خاضعاً لأسباب إنتاجية أكثر منها فنية، وهي أسباب لا أحب الخوض فيها، وكانت متعلقة بأن بناء الحارة لم يكتمل وكان لابد من إنجاز الفيلم.

*** لما كانت الفكرة والصورة غير منفصلتين من الناحية النظرية، ومن ناحية إيمانك الخاص بالتواصل مع المضمون، فما هي الصورة الرئيسية لفكرة فيلم الجوع، تلك الصورة التي غالباً ما تكون اللقطة التي يتذكرها الجميع؟**

- في الحقيقة هناك أكثر من مشهد كان تأثيرهم قوياً، كمشهد توزيع (جابر الجبالي) للدقيق على الفقراء، أو مشهد الهجرة، ولكن يظل مشهد تعذيب (جابر) هو الأقوى، وفيه إعتبرت أن ضوء القمر لا يكفي ولن يكون مقبولاً عند المشاهد، فطلبت أن يدخل الناس الذين فكوه وخلصوه من التعذيب حاملين المشاعل التي صنعت من خلالها التأثير الدرامي المطلوب وذلك من خلال إستخدامي للمبات كانت تخترق المشعل وتعطي تأثير متحرك.

*** السينما فن الحركة.. والحركة عنصر أساسي في هذا الفيلم، فكم كانت نسبة تدخلك في حركة الكاميرا؟**

- مع مخرج مثل علي بدرخان الذي يمتلك وعياً كبيراً بمفهوم حركة الكاميرا وتمكنه منها، وإحساسا عاليا بالعدسة، فمقدرتي أن أحقق له الإحساس والتكوينات أثناء حركة الكاميرا أو أعملها بالشكل الذي يتناسب مع الموضوع، خاصة وأنه في الفيلم الروائي يكون زمام الأمور مع المخرجين(خاصة علي وجيله)، بعكس التسجيلي تماماً حيث يتحكم المصور في الحركة كلها.

*** موجة أفلام الفتوات بدأت بسرعة في مرحلة الثمانينيات وكذلك إنتهت بسرعة، فما هو السبب في وجهة نظرك؟ وهل إستطاعت السينما أن تقدمها بشكل جيد؟**

- أعتقد أن نجاحها هو ما جعل المنتجين يتكالبون عليها، كأية موجة إجتاحت السينما المصرية، وأظن أن هذه الأفلام كانت مناسبة للظروف السياسية والإقتصادية في الفترة التي ظهرت فيها، فأفلام الفتوة عبرت عن المجتمع المصري ورمت بإسقاطاتها السياسية على هذه الفترة مستعينة بالتاريخ كنوع من التورية في فتح ملفها لمناقشة قضايا جدية.

*** هل لديك ذكريات خاصة عن نموذج الفتوة، وهل سبق أن قابلت أحدهم؟**

- في الخمسينيات قابلت أحدهم صدفة في قرية(بيجرم) بالمنوفية، وكان أحد فتوات منطقة السبتية ولكن له جذور بهذه القرية وكان قد جاء لزيارة أقاربه، وقد راعني مشهده المهيب، حيث كان ضخماً يرتدي جلباباً ويمسك بعصاه، وملامح وجهه تنم عن قوة وعندما كان يضحك كانت تظهر سنته الذهبية، لكنه في ذات الوقت بدا عطوفاً وكريماً وحانياً بالرغم من مظهره القوي والقاسي.

*** هذا يجعلني أسألك عن تصوراتك الخاصة بالفتوة؟**

- من خلال قراءاتي، إستطعت أن أكون صورة له، فهو رجل يسعى إلى تطبيق العدالة حسب مفاهيمه البسيطة، لأن أغلب الفتوات لم يتلقوا تعليماً، وهو يحاول أن يحمي المنطقة التي يعيشها حسب الأصول والعادات والتقاليد، وأنا لي تصور خاص أن الإستعمار كان له يد كبيرة في ذلك، لأنه حسب منطق «فرق تسد» كان يهمه أن يوجد نموذج الفتوة في كل منطقة كنوع من التناحر الشعبي والإنشغال بتفاصيل حياتهم اليومية بعيداً عما يفعله الإستعمار، وفي نفس الوقت فإن هذا الفتوة كان يتعامل كأنه حاكم الناس ويحاول أن يثبت مقدرته وذاته كرد فعل لنقصان الكرامة في بلد مستعمرة، وفي نفس الوقت كان من الممكن أن يأخذ مواقف قوية ضد المستعمر، وهي مواقف تكون في الغالب في إطار حماية الحي الذي يسكن فيه والسيطرة عليه، كنوع من الأحاسيس الوطنية بشكل يتفق مع العقليات الشعبية.

وحيد حامد: فتوات بولاق..

أحاول أن أسقطه من ذاكرتي!!

بينما ترفع السينما المصرية الآن شعار «الكبار يمتنعون»، كان هو الكاتب الكبير الوحيد الذي إستطاع أن يقتحم الجدار الحديدي الذي وضعه الكتاب الشبان حول كل الأفلام التي لها نصيب من الجماهيرية والإيرادات المرتفعة. وبينما أصبحت القاعدة الأساسية التي تحكم الأفلام هي الضحك والضحك فقط، وجدناه يناقش العديد من القضايا المهمة في أفلامه، حتى صار اسم وحيد حامد أيقونة بارزة للفن والنجاح والجماهيرية بعد رحلة طويلة وحافلة بدأها كاتباً للقصة القصيرة وأيضا كاتباً مسرحياً بالثقافة الجماهيرية حيث قدم عديد من المسرحيات منها «جحا يحكم المدينة، يا وطني»، كما جمع بين التأليف الإذاعي والمسرحي والتليفزيوني والسينمائي، وبدأ مشواره السينمائي في العام ١٩٧٧ بفيلم «طائر الليل الحزين» إخراج يحيي العلمي، وزخرت قائمة أعماله السينمائية بما يقرب من الأربعين فيلما بما فيها فيلميه الأخيرين «عمارة يعقوبيان» و«دم الغزال».

شارك وحيد حامد بفيلم واحد في مجموعة الفتوات، وهو فيلم «فتوات بولاق» الذي سجل به خطوته الثانية على درب السينما الروائية الطويلة، لكنه يفضل ألا يتحدث عنه كثيراً ويعتبره من التجارب الأولى التي لا تستحق الوقوف عندها طويلاً.

*** فيلمك «فتوات بولاق» من الأفلام التي إعتمدت علي إحدى قصص مجموعة «أولاد حارتنا» للكاتب الكبير نجيب محفوظ، ولكنه واجه هجوما نقديا عاصفا عند**

عرضه، حيث إعتبره النقاد لايمت بأية صلة لما كتبه محفوظ، وإنما هو نموذج مكرر لأفلام إتخذت من الضرب والمعارك موضوعا رئيسيا دون الخوض في أفكار درامية أعمق، فهل ضايقك هذا النقد أو إعتبرته مبالغا فيه؟

- لا يضايقني النقد الموضوعي على الإطلاق، ولا أخشى العقول المثقفة الواعية التي تدرك معنى وقيمة العمل الفني، كما أنني يجب أن أحترم قناعات الناس، وبالنسبة لفيلم «فتوات بولاق» فهو من الأفلام التي لا أحب أن أتحدث عنها، لأننى علي مدار مشواري الفني قدمت أكثر من ٤٥ فيلماً منهم خمسة أفلام أحاول أن أسقطهم من ذاكرتي بالرغم من أنهم أفضل من أفلام كثيرة تقدم حالياً، و«فتوات بولاق» كان التجربة الثانية لي في كتابة السيناريو، وهي تجربة لا أعتبرها إضافة كبيرة، وخاصة أنها منذ البداية صادفت العديد من المشاكل، فقد إخترت أن يكون عنوانه «شيطان الحب الأزرق» ولكن تم تحويله بمعرفة المخرج والمنتج إلى«فتوات بولاق»، ثم أنني عندما قرأت حكاية نجيب محفوظ فإن أهم ما لفت إنتباهي فيها كان قصة حب إشتغلت عليها، لكن الإنتاج والذي تميز بفقره في هذا الفيلم فضل أن تدور الأحداث على أساس أنه معركة وضرب في ضرب، ولكني في حقيقة الأمر لست مسئولاً عن مشاهد الضرب ومواكب الفتوات التي تملأ الفيلم، أوعن أية توابل أخري أضافها الإنتاج إلى السيناريو.

*** إذن فأنت ترى أن «الأكشن» ليس ضرورياً في أفلام عن الفتوات؟!**

- إذا كان سيظهر ساذجاً كما تم في «فتوات بولاق» فعدمه يكون أفضل، كما أن التعبير عن فكرة الفتوة لا يعني الضرب وإستخدام العضلات، فهذه معان سطحية لا تكون كافية لصنع فيلم يرسم صورة للفتوة، وهي تحتاج بالطبع للحكمة والعدل إضافة للقوة حتى تكتمل الصورة، ثم أن لي وجهة نظر في أفلام الأكشن التي تصنعها السينما المصرية، وأرفض كتابتها لأنه لن يتم تنفيذها بالشكل اللائق أو بتقنيات عالية كما يحدث في السينما الأمريكية مثلاً، ولذا دائماً أبحث عن حل بديل يكون منطقياً على الشاشة دون الإرتكان

على أن المخرج أو المنتج سوف يتصرفون، لأن المشهد الهزيل سيكون السبب فيه هو المؤلف.

*** ظهور موجة أفلام الفتوة في مرحلة تاريخية معينة وهي مرحلة الثمانينيات، هل في رأيك كان له دلالة سياسية أو فكرية معينة؟**

- رواية نجيب محفوظ وحكاياته هي التي كانت تتضمن هذه الدلالات السياسية والفكرية التي تشيرين إليها، حيث كان يركز على فكرة الحاكم المستبد العادل، أو مقاومة الظلم والقهر، أو الثورة علي الفساد، و.. غيرها من قيم إرتبطت بمفهوم الفتوة، أما في السينما فقد كان الأمر مختلف، حيث ساد الهدف التجاري على إعتبار أن هذه الأفلام نوع من أفلام الأكشن التي تجد رواجاً كبيراً لدي الجمهور، لذا تم إختيار ما كتبه محفوظ عن الفتوات لتحقيق هذا الهدف، كما أن قصص وروايات محفوظ هي منجم ذهب بالنسبة إلى أي كاتب سيناريو لأنها إضافة إلى جودتها تكاد تكون مكتوبة كسيناريو، مما يسهل من إعدادها وتقديمها على الشاشة.

*** إذن فالسينما لم تقدم فكرة الفتوة بشكل جيد ؟**

- هناك بعض الأفلام نجحت في ذلك، وإستطاعت أن تبلغ بفكرتها إلي الجمهور، لكني عندي وجهة نظر هي أن الكلمة المكتوبة أحياناً تكون كالرصاصة، أي أنها أبلغ وأجمل، فالقراءة تعطي فرصة كبيرة للتأمل، تكون غير متاحة للمشاهد أو للمتابع للشاشة.

*** مفهوم الفتوة .. هل يعني لديك شيئا؟**

- نعم، فالفتوة في وجهة نظري هو الرجل الذي يحرص أن يتصف بالقوة، ويتمتع بالشهامة ومساعدة الآخرين، ويقف ضد الظلم، ويحمي المستضعفين، هذه أهم سمات الفتوة التي ترسخت داخلي عبر قراءاتي التاريخية أو سماعي للحكايات الشعبية، أيضا أريد أن التأكيد على أنه كان دائما يوجد إستخدامين لكلمة «فتوة»: إستخدام للتفخيم يشار به للفتوة القوي النبيل، وإستخدام تهكمي من نوع الإستهزاء أوالسباب مثل (ده فتوة ياعم) أو (إنت فاكر نفسك فتوة) وينسب

للفتوات سيئ السمعة الذين إستخدموا قوتهم في أعمال إجرامية، فعلى سبيل المثال ألم يكن المحيطين بـ (ريا وسكينة) نماذج من الفتوات سييئ السمعة؟!.

*** نموذج الفتوة العادل والحامي للضعفاء، هل مازال له وجود في الواقع؟**

- لا.. الصورة إختلفت تماماً، ففي هذه الأيام لا تصادفنا سوى صورة البلطجي، وهي نسخة مشوهة درامياً من «فتوة زمان» الذي كان يلتزم بقانون يعين من خلاله المظلوم ويناهض الظالم، أما الذي يستخدم قوته أو مهاراته لتحقيق مطامع شخصية فهو ينتمي إلى البلطجية وقطاعي الطرق، وبالمناسبة لقد قدمت صورة من صور الفتوة في مسلسل «آوان الورد» من خلال الدور الذي آداه »ضياء الميرغني» حيث كان الفتوة الذي لا يعتدي على أحد وعمل من نفسه محكمة لمساعدة الضعفاء في مواجهة «المستقويين» الذين يعتدون على حقوق الآخرين.

*** هل سبق لك أن قابلت هذا الفتوة العادل الذي يعد مثالاً لـ(فتوة زمان) ؟**

- قابلت آخر فتوات الجمالية المرحوم (فهمي الفيشاوي) في مقهي الفيشاوي الذي كان يمتلكه، وقد كانت بقايا قوة ما زالت تسكن جسده، وكان له إطلالة خاصة تنم عن رجل حلو المعشر وظريف و(ابن نكتة) وشهم وأصيل وكريم لدرجة أنه كان كثيراً ما يرفض أن يأخذ الحساب مني ومن زملائي، وكنت حينذاك كاتباً ناشئاً وحريصاً على الذهاب لمقهى الفيشاوي لرؤية الأستاذ نجيب محفوظ الذي كان يتخذ من المقهى مستقره الدائم، وكان ذلك على ما أتذكر في العام٦٠ أو٦١، ومع ذلك كان ينتابني شعور بالإشفاق عليه لأنه كان قد كبر وصار في نهاياته أشبه بـ (الأنتيكة) حيث كان يذهب إليه الكثيرون وهو يجلس في مكانه المعتاد الذي يدير منه المقهي، ليشاهدوا في مشهد تراجيدي واحداً من بقايا عصر الفتوات.

فيلموجرافيا الفتوة

(١) فتوات الحسينية (١٩٥٤)

إخراج نيازي مصطفي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو نجيب محفوظ- حوار السيد بدير.

تصوير جورج أوهان - موسيقي محمد فوزي - إنتاج أفلام محمد فوزي

بطولة هدى سلطان - فريد شوقي - محمود المليجي - وداد حمدي - عبدالعزيز خليل- سعاد أحمد - حسين إسماعيل - حسن حامد.

(٢) الشيطان يعظ (١٩٨١)

إخراج أشرف فهمي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو أحمد صالح - حوار أحمد صالح.

تصوير سعيد شيمي - موسيقي فؤاد الظاهري - إنتاج أشرف فهمي

بطولة فريد شوقي - نور الشريف - نبيلة عبيد - عادل أدهم - توفيق الدقن - كريمة مختار.

(٣) فتوات بولاق (١٩٨١)

إخراج يحيي العلمي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو وحيد حامد - حوار وحيد حامد

تصوير جمال التابعي - موسيقي جمال سلامة - إنتاج جمال التابعي

بطولة نور الشريف – بوسي - سعيد صالح - فريد شوقي - نبيلة السيد - جمال إسماعيل.

(٤) فتوة الجبل (١٩٨٢)

إخراج نادر جلال- قصة عبدالحي أديب - سيناريو عبدالحي أديب - حوار عبدالحي أديب.

تصوير إبراهيم صالح - موسيقي جمال سلامة - إنتاج جمال التابعي

بطولة فريد شوقي – بوسي - فاروق الفيشاوي - زهرة العلا - أبوالفتوح عمارة - سهير زكي.

(٥) فتوة درب العسال (١٩٨٥)

قصة محمد رسمي - سيناريو محمد رسمي - حوار محمد رسمي - إخراج أحمد ثروت.

بطولة سعيد صالح - يوسف شعبان - إسعاد يونس - حسين الشربيني - مريم فخر الدين- أحمد عدوية - فريدة سيف النصر - صبري عبدالمنعم.

(٦) فتوة الناس الغلابة (١٩٨٤)

قصة وإخراج نيازي مصطفي - سيناريو أحمد عبدالوهاب - حوار أحمد عبد الوهاب.

تصوير كمال كريم -موسيقي محمد علي سليمان- إنتاج أفلام مصر العربية.

بطولة فريد شوقي - سمير صبري – بوسي - صلاح السعدني - آمال رمزي - علي الشريف - ليلي فهمي.

(٧) شهد الملكة (١٩٨٥)

إخراج حسام الدين مصطفي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو مصطفي محرم - حوار بهجت قمر.

تصوير سمير فرج - إنتاج كليوباترا فيلم.

بطولة فريد شوقي - حسين فهمي - نادية الجندي - سعيد صالح - صلاح قابيل - محيي إسماعيل - عايدة عبدالعزيز - نجوي الموجي - نعيمة الصغير - أحمد لوكسر.

(٨) المطارد (١٩٨٥)

إخراج سمير سيف - قصة نجيب محفوظ - سيناريو أحمد صالح - حوار أحمد صالح.

تصوير محسن أحمد - موسيقي محمد سلطان - إنتاج جرجس فوزي

بطولة نور الشريف - سهير رمزي - مجدي وهبة - أبو بكر عزت - تحية كاريوكا - عزة كمال - روعة الكاتب - حسين الإمام.

(٩) سعد اليتيم (١٩٨٥)

إخراج أشرف فهمي - قصة يسري الحندي - سيناريو وحوار عبد الحي أديب.

تصوير محسن نصر - مونتاج عادل منير - موسيقي سامي نصير - إنتاج عطية عويس.

معالجة سينمائية يسري الجندي.

بطولة نجلاء فتحي - أحمد زكي - محمود مرسي - فريد شوقي - شويكار - كريمة مختار.

أحمد بدير - توفيق الدقن - محمد وفيق - إبراهيم عبدالرازق.

(١٠) الحرافيش (١٩٨٦)

إخراج حسام الدين مصطفي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو وحوار أحمد صالح.

تصوير مأمون عطا - موسيقي حسن أبوالسعود - إنتاج أفلام محمد فوزي.

بطولة محمود ياسين - صلاح قابيل - صفية العمري - ليلي علوي - ممدوح عبدالعليم -سوسن بدر - إبراهيم الشرقاوي - أحمد أبو عبية - نادية شمس الدين.

(١١) الجوع (١٩٨٦)

إخراج علي بدرخان - قصة نجيب محفوظ - سيناريو علي بدرخان/ مصطفي محرم/ طارق الميرغني.

تصوير محمود عبدالسميع - موسيقي جورج كازازيان.

بطولة سعاد حسني - محمود عبدالعزيز – يسرا - عبدالعزيز مخيون - سناء يونس - ثريا حلمي - حنان سليمان - سميحة توفيق - سعيد طرابيك.

(١٢) التوت والنبوت (١٩٨٦)

إخراج نيازي مصطفي - قصة نجيب محفوظ - سيناريو وحوار عصام الجمبلاطي.

تصوير إبراهيم صالح - موسيقي محمد سلطان - إنتاج جرجس فوزي

بطولة عزت العلايلي - محمود الجندي - سمير صبري - أمينة رزق - حمدي غيث - تيسير فهمي - آمال رمزي - صلاح نظمي.

(١٣) أصدقاء الشيطان (١٩٨٨)

إخراج أحمد ياسين - قصة نجيب محفوظ - سيناريو إبراهيم الموجي - حوار إبراهيم الموجي.

تصوير سمير فرج - موسيقي محمد سلطان - إنتاج أفلام مصر العربية.

بطولة نور الشريف - فريد شوقي - مديحة كامل - أبو بكر عزت – صابرين - محمود الجندي - سيد زيان - فريدة سيف النصر - مصطفي متولي - نعيمة الصغير.

(١٤) فتوات السلخانة (١٩٨٩)

إخراج ناصر حسين - قصة يسري غريب - سيناريو ناصر حسين - حوار يسري غريب .

تصوير محمد خليل - موسيقي فاروق سلامة - إنتاج سكرين ٢٠٠٠

بطولة سعيد صالح – هياتم - شوقي شامخ - محمد الشرقاوي - حاتم ذو الفقار -سامي العدل.

المصادر والمراجع

(١) مشاهدات حية للأفلام التي تناولت ظاهرة الفتوة.

(٢) مقابلات مع عدد من صانعي أفلام الفتوة.

(٣) نجيب محفوظ على الشاشة (٤٥ - ١٩٨٨) .. هاشم النحاس – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) نجيب محفوظ.. صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته - رجاء النقاش - مركز الأهرام للترجمة والنشر الطبعة الأولى ١٩٩٨.

(٥) عصر الفتوات.. عصر البطولة للمصريين أيام الإحتلال والوزراء والباشوات - د. حسين مؤنس - دار الرشاد للنشر والتوزيع ١٩٩٣.

(٧) حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي - د. محمد رجب النجار – الهيئة العامة لقصور الثقافة – الطبعة الثانية ٢٠٠٢.

(٨) تاريخ فتوات مصر - سيد صديق عبدالفتاح – مكتبة مدبولي.

(٩) حوار مع د. قاسم عبده قاسم أستاذ تاريخ العصور الوسطى بجامعة الزقازيق.

(١٠) نجيب محفوظ يتذكر – جمال الغيطاني – دار أخبار اليوم.

(١١) صلاح أبوسيف - محاورات هاشم النحاس- الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٢) فريد شوقي الفنان والإنسان - أحمد يوسف.

(١٣) إخراج أفلام الحركة.. تجربتي في السينما المصرية - د. سمير سيف.

(١٤) كلاسيكيات السينما المصرية - علي أبوشادي – مكتبة الأسرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٥) الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني – الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(١٦) دليل السينمائيين في مصر - منى البنداري ويعقوب وهبي – سلسلة آفاق السينما – الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(١٧) على خطى «رفاعي الدسوقي».. بلطجية للإيجار - جريدة البديل - ٢٩ يونيو ٢٠١٦ .

(١٨) الموقع الإليكتروني «بوابة الوفد».

(١٩) الموقع الإليكتروني «الحوار المتمدن».

فهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٧م

كلمة الغلاف

لماذا الفتوة الآن؟

مشاهد القتل والهدم والتشريد التي تسوقها نشرات الأخبار يومياً تعبر عن الهواجس المخيفة لما بعد العنف.. تلك الهواجس التي تحفر إنعطافة تحولية حادة في تاريخنا المعاصر.. هذه الصور الدموية الوحشية تطرح سؤالنا الملح: لماذا الفتوة الآن؟!.

لماذا الحديث عن قنوات قدمتهم السينما المصرية منذ أكثر من ثلاثين عاماً. في مرحلة الثمانينيات تحديداً، نقلاً عن أعمال أديبنا الكبير نجيب محفوظ وخاصة «الحرافيش»؟.

هل لنثبت لأنفسنا أن الأيام الخوالي بكل ما حملته من قسوة وقهر كانت أهون وأجمل وأخف من سوط العنف الذي يلهب حياتنا في الزمن الحالي سواء على الصعيد العالمي أو العربي أو المحلي؟ أم لنؤكد القاعدة التي تقول أن «التاريخ يعيد نفسه»، فالكثيرون ينظرون للتاريخ بأنه مجموعة من الأحداث تكرر نفسها في الحاضر.

طيات ذلك عاد نموذج الفتوة الذي تلاشى منذ سنوات بعيدة يطرح نفسه مجدداً، وإن كان لا يملك ملامح الفتوة كما رأيناه على الشاشة الفضية أو قرأنا عنه في روايات نجيب محفوظ، وإنما هذا النموذج الجديد هو نموذج «البلطجي».

وفي هذا الكتاب نحاول أن نقدم نموذج الفتوة، دون أن تربكنا الشعرة الدقيقة بين «الفتوة» و«البلطجي».. ونكشف عن الطريقة التي تعاملت بها السينما مع هذا النموذج الذي ترسخت صورته في الوجدان المصري في مرحلة تاريخية ما كمعادل شعبي للحاكم الرسمي.